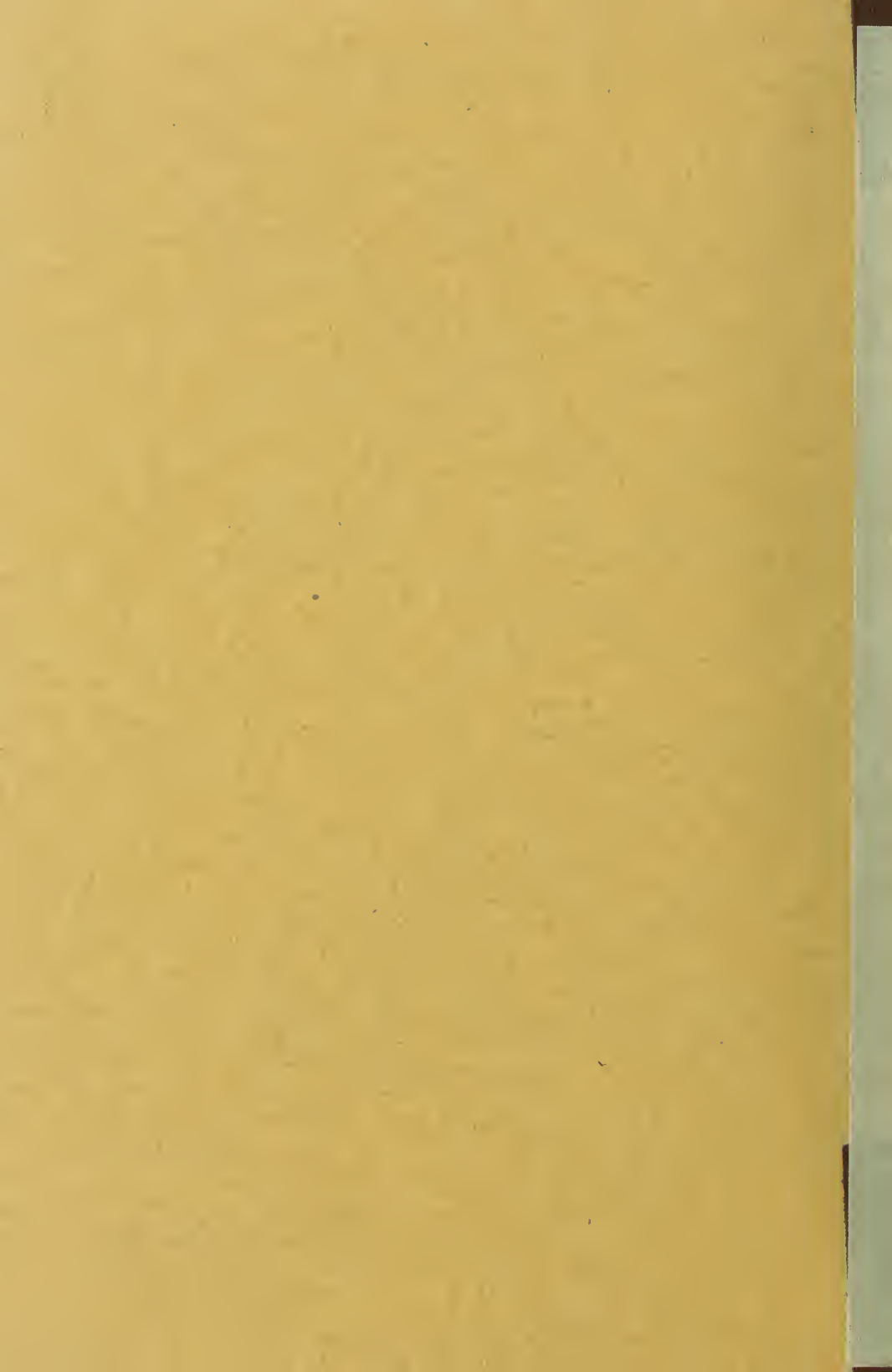


PT
1
N48
v.7



NEW GERMAN REVIEW

A JOURNAL OF GERMANIC STUDIES



VOL. 7/1991

NEW GERMAN REVIEW

A JOURNAL OF GERMANIC STUDIES

VOL. 7/1991

EDITORIAL BOARD

Harald Weilnböck, Editor-in-Chief

Editors:

Allyson Apgood
Robert von Dassanowsky-Harris
Karin Eysel
Lori Ingalsbe

Wulf Kansteiner
Michael McAnear
Richard Underhill
Nicholas Vazsonyi

New German Review, A Journal of Germanic Studies, edited by graduate students at the University of California, Los Angeles, is published annually in connection with the Department of Germanic Languages at UCLA and is funded by the Graduate Students Association of UCLA.

Subscription rates are \$5.00 for individuals, \$8.00 for institutions. Please make checks payable to U.C. Regents.

Manuscripts should be prepared in accordance with the 1984 *MLA Handbook* (parenthetical documentation) and should not exceed 20 typed pages at approximately 250 words per page including documentation. Please direct inquiries regarding orders, subscriptions, and submissions to:

New German Review
Department of Germanic Languages
302 Royce Hall
UCLA
Los Angeles, California 90024

Cover Design: Laurel Cohen-Pfister

ISSN 0889-0145

Copyright © 1990 by the Regents of the University of California.
All rights reserved.

PT
1
N45
V7

CONTENTS

EDITORIAL NOTE	v
ARTICLES	
Woman Beyond the Myth: A Feminist Reading of Peter Handke's <i>Linkshändige Frau</i> LORI ANN INGALSBE	1
Leben in der Hölle. Thomas Bernhards <i>Heldenplatz</i> LUTZ KÖPNICK	15
Schiller's <i>Don Carlos</i> : Historical Drama or Dramatized History? NICHOLAS VAZSONYI	26
Postmodernes Spiel und moderne Psychoanalyse— eine binäre Opposition? Essay zu Russell Bermans <i>Modern Culture and Critical Theory, Arts, Politics, and the Legacy of the Frankfurt School</i> HARALD WEILNBÖCK	42
BOOK REVIEW	
Martina Wagner-Engelhaaf. <i>Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert</i> . Stuttgart: Metzler, 1989. 335 pp. GERHARD RICHTER	59
Contributors	62

EDITORIAL NOTE

The *New German Review* editorial board is happy to announce the appearance of issue No. 7 (1991). In its seventh year *New German Review* was able to further expand its recognition and the number of subscribers nationally as well as internationally and once again received an increasing number of submissions from throughout the country. We are proud that NGR is presently the only journal edited by graduate students in the field of German Studies that is indexed in the journal *Germanistik* and in the *MLA Bibliography*. Furthermore, an article published in our journal (5/6; 1990) was a recipient of the UCLA James Phillips Best Article Award for the fourth time. The award was granted to Robert von Dassanowsky-Harris for his article "The Dream and the Scream: 'Die deutsche Misere' and the unrealized GDR in Heiner Müller's *Germania Tod in Berlin*". We are also proud to announce that Mike Olsen's contribution "Interview with Martin Walser" is going to be reprinted in a collection of interviews by Walser published by Suhrkamp/Frankfurt a.M.

With most of its experienced editors having left in 1990, NGR faced a challenging task to regroup and reestablish a new team on the editorial board. We are glad that our efforts once again resulted in an interesting collection of contributions dealing with a variety of topics starting from the time of German idealism until the pending dissolution of time and history in the discussion on concepts of the post-modern. Despite these potentially disruptive changes, the new editorial board managed to keep things running smoothly. Unfortunately, some contributions from outside UCLA were withdrawn at a very late stage of the editorial process rendering this year's issue smaller than expected. This omission does not, however, reflect our appreciation for submissions from departments other than those at UCLA, for which we are obliged to reserve a certain contingent. Therefore, I would like to explicitly encourage authors from campuses other than UCLA to continue submitting their work to the *New German Review*. We are

looking forward to continuing our journal and to receiving many inspiring submissions from all areas of the increasingly colorful field of German Studies.

Harald Weilnböck
Editor-in-Chief

WOMAN BEYOND THE MYTH: A FEMINIST READING OF PETER HANDKE'S *LINKSHÄNDIGE FRAU*

Lori Ann Ingalsbe

In her monumental contribution to feminist thought *The Second Sex* (1949), Simone de Beauvoir boldly proclaims: "One is not born a woman, one becomes one" (267). Beauvoir, like many of the feminist theorists who were to follow her, perceived that throughout history women have been reduced to objects by and for men. In this process of reduction and molding, woman was to become increasingly estranged from her own self. Beauvoir asserts:

Woman is shown to us as enticed by two modes of alienation. Evidently to play as being a man will be for her a source of frustration; but to play at being a woman is also a delusion: to be a woman would mean to be the object, the *Other*—and the Other nevertheless remains subject in the midst of her resignation. (51)

Toril Moi identifies this construction of "Woman" as the very foundation of patriarchal ideology. In her study *Sexual/Textual Politics* (1985), Moi stresses that woman has continually been "denied the right to her own subjectivity and to responsibility for her own actions" (92). Restating Beauvoir's main thesis of woman as Other in existentialist terms, Moi emphatically states: "Patriarchal ideology presents woman as immanence, man as transcendence" (92). She continues to comment on the French feminist: "Beauvoir shows how these fundamental assumptions dominated all aspects of . . . life and . . . how women themselves internalize this objectified vision, thus living in a constant state of 'inauthenticity' or 'bad faith' . . ." (92).

Feminist criticism questions these ideological assumptions in its (re)assessment of literature written by both women and men.¹ Peter

Handke's narrative *Die Linkshändige Frau* (1976) probes this very problem of woman's identity, lending itself to a feminist critique. Handke relates the story of a woman who strives to find her way back to what could be identified as an "authentic" mode of living. The Left-handed Woman sets out on a journey of personal involvement, undergoing what Susan Linville and Kent Casper have called the process of "reclaiming the self" (13). The text functions on both a general and a particular level, the situation of the main protagonist paradigmatic of the fundamental predicament of all women. In an article in the news magazine *Der Spiegel* covering the film version of *Die Linkshändige Frau* which premiered one year after the book's publication, the author himself remarked: "Ich will, daß das, was ich mache, im Grunde die ganze Welt umfaßt, und den Menschen ganz enthält. Es soll mythisch sein. Mythisch!" (182).

Nina Auerbach has written that myth is "an uncomfortable word, poised uneasily between rejection and embrace, apocrypha and dogma, arousing our trust and dispelling it simultaneously, remaining with us longer, perhaps, than do those things we know to be lies and truths" (10). In her study of Victorian cultural imagination, *Woman and the Demon* (1982), Auerbach points to the process of myth-making as a threat to woman's human individuality. Monique Wittig further comments on the mythical construction of Woman:

Our first task . . . is to dissociate "women" (the class with which we fight) and "woman," the myth. For "woman" . . . is only an imaginary formation, while "women" is the product of a social relationship . . . Furthermore, we have to destroy the myth inside and outside ourselves" (50-51)

Auerbach's and Wittig's words hint at an inherent danger in Handke's statement of purpose to write the universal story of woman. Yet I suggest that in *Die Linkshändige Frau* Handke ultimately goes beyond the traditional myth of Woman, at once creating and "deconstructing" the universal or mythical heroine whose existence is unveiled as dissatisfying and empty. I detect a clearly feminist thrust in the text, where the author rejects the notion of "Woman as Other," searching for the real "woman" who has not been disfigured by phallogentric norms. Because this fundamental deconstruction of the feminine myth constitutes the crux of the narrative, this study reads *Die linkshändige Frau* from a feminist perspective, assessing previous scholarship within this framework. Linking Handke's narrative to many of

the general underlying tenets of feminist thought beginning with the ideas of Simone de Beauvoir, the text will be analyzed specifically in terms of structure, language, and symbol.² Finally, the question will be posed as to whether the author then offers any viable solution or possibility to the traditionally prescribed gender roles he rejects in his unravelling of the myth. If we as readers are brought to a heightened state of awareness, where does this new awareness lead us?

With the title—*Die linkshändige Frau*—Handke hints from the outset that his will be the story of a woman who deviates from the accepted norm. Here the author connects into a long tradition of prejudice in western culture—his heroine is “left-handed,” metaphorically, the social outsider typically stigmatized as different or inferior. The left-handed individual implies a direct contrast with the right-handed norm, those around whom society has regulated itself. With its clearly defined rules of conduct and conventional thought, bourgeois society has forced the Left-handed Woman to conform, to go through the motions of life in a manner contrary to her true self. In a conversation with her publisher one evening, the woman recognizes that she cannot thrive in the confines of this world, expressed by the metaphor of the house. She must first understand her place in this painful existence in order to overcome her feelings of suppression:

Was mich immer an dem Haus hier stört, ist die Art wie man abbiegen muß, um von einem Raum in den anderen zu kommen: immer im rechten Winkel, noch dazu immer nach links. Ich weiß nicht, warum diese Bewegungsart mich verdrießlich macht; sie quält mich geradezu. (51)

In the opening pages of the *Erzählung*, Handke introduces the title character in a prose which strikes us as terse, laconic and factual. Notably, he avoids mentioning the woman's name, making use of the personal pronoun *sie*, which serves to depersonalize her description. We are only told that the Left-handed Woman is thirty, that she has brown hair and gray eyes, and that she lives in a rented bungalow in West Germany with her businessman husband and eight-year-old son, and that she is financially comfortable. As such, she appears to typify the average middle-class bourgeois housewife. This point is furthered by the fact that the author makes repeated reference to his heroine as “die Frau,” although we eventually learn that she is called Marianne. She is at once an individual woman and “universal woman.”

While we learn virtually nothing about Marianne's past life (we

know only that until ten years earlier she had done translation work for a publisher), we are told even less of her present inner world. Handke consciously develops a style free of verbal emotion and subjectivity. In the *Spiegel* interview, Handke comments on his characterization of the Left-handed Woman: "Ich weiß nicht, wie sie ist—und will es auch nicht wissen" (180). Consistently, he refuses to offer any glimpses into Marianne's psyche as part of his resistance to offer any subjective value statements about who she is. Writing about the inception of the narrative, the author explains his unwillingness to suggest motivation, emphasizing that he

. . . wollte . . . eine Prosa ausprobieren, in der das Denken und Fühlen der Figuren nie beschrieben würde: wo also statt: "Sie hatte Angst" stünde: "Sie ging", "sie schaute aus dem Fenster", "sie legte sich neben das Bett des Kindes", usw.—Und diese Art Beschränkung empfand ich, was eine literarische Arbeit betrifft, als befreiend. (Schlueter 153)

Accordingly, the author relies on visual presentations of scenes.³ Therefore, conclusions about Marianne's inner psychology must be drawn from her outer behavior: the reader focuses on action, gesture and objects, relying on what the critic June Schlueter has termed an "arrangement of perception" (153). This experiment in language could be viewed as the author's attempt to rid his text of the biased, emotionally laden words which the patriarchal system has used to warp the notion of woman.⁴ Some critics, however, maintain that Handke's "objective" stance, the very fact that the reader learns so little about Marianne's inner world, may serve to substantiate the mythic creation of woman as mysterious and irrational. Rainer Nägele and Renate Voris comment: "Dieser Text ist eine männliche Stimme, die sich das Phantasma der mysteriösen Frau schafft, die sie umwirbt, auch wenn sie unreichbar ist wie die 'hohe Frau' der Minnesänger" (71). Such assertions suggest that Handke engages himself in what feminist critics would identify as an act of voyeurism where the male author directs his active look onto the receptive woman's body. Other characters in the narrative seem to take this perspective, perceiving Marianne as an enigmatic "Privatmystikerin" (35). Nägele and Voris contend that regardless of Handke's purpose to free his text of all subjectivity, he finds himself caught in the very cliché which he is trying to expose.

But does the author remain fixed in the male gaze in his portrayal of the Left-handed Woman? A closer reading of the text indicates that

he is able to see beyond this limited, myopic vision of the mythic feminine. Recognizably, Handke employs a series of subversive strategies in the crafting of his fiction, placing the ultimate reading experience “behind” or “underneath” the text, where real meaning is conveyed.⁵ Already on the second page of the book, the reader is confronted with a type of subtext, a utopian vision in the form of a school essay written by the woman’s son—“Wie ich mir ein schöneres Leben vorstelle” (8). This disconcerting, seemingly puzzling piece, clearly constitutes much more than the simple thoughts of an eight-year-old schoolboy. The opening line of the essay reads: “Ich möchte, daß es weder kalt noch heiß ist” (8). The critic Manfred Mixner identifies this sentence as the narrative’s *Kernsatz*, an essential key to decoding the author’s message. Here Handke expresses the desire for a world where absolute contrasts no longer dominate our logic of existence, a logic reflected in the narrative’s structure and language itself. Along these lines, Mixner points out that *Die linkshändige Frau* is throughout dominated by a series of opposites. He comments:

Bei genauer Beobachtung sind die Strukturen, die diese Mythenhaftigkeit bis in den Satzbau hinein bedingen ganz klar erkennbar: es sind Gegensatzpaare, “Oppositionen” wie Mann-Frau, Winter-Frühling, hell-dunkel, farbig-farblos, innen-außen, nah-fern, Stadt-Natur, usw. (230-31)

Handke’s task in *Die linkshändige Frau* is then the deconstruction of this “death dealing thought” (Moi 116) of patriarchal metaphysics. Hélène Cixous purports that this endless series of hierarchical binary thought has always come back to the fundamental “couple” of male/female, the feminine side being the negative, powerless instance. In this equation of femininity and passivity, woman is denied a positive space: “Either woman is passive or she doesn’t exist” (“Sorties” 92).⁶ In essence, this is the dilemma of the Left-handed Woman, whose very individuality is threatened by the conventional phallogocentric norms which determine the parameters of her existence. Handke’s use of contrasts thus function to underline Woman’s enervated position on the negative side of this hierarchy. This weak, passive relationship of woman to man is conveyed by the marriage of Marianne and Bruno. The author presents the husband as a direct contrast figure to his wife, employing a technique which Michael Klein relates to the structure of the fairy tale (241). Bruno, seemingly aggressive and strong, plays the prescribed roles of businessman, husband and father in what Cixous

has labelled the "Phallogentric Performing Theatre" of society ("Out" 104). In all relationships, the male protagonist views himself as the controlling subject, forcing his will on his objects—his customers, his wife, and his child. He puts on his "Machtschuhe" (62) to step into his role in a corporate power structure clearly linked with patriarchy and master-servant mentality. Nonetheless, in the end, Bruno himself emerges as a victim of the values which he represents. The consequences of such an attitude to life are intimated by the symbolism identified with his figure. Repeatedly, he is associated with images of darkness and stagnation. Upon his return from a business trip to Finland, his face is "starr vor Erschöpfung" (12), he looks at his child "bewegungslos" (17). As Bruno tells of his lonely isolation in the icy barrenness and darkness of the Nordic winter in a land where he was not able to comprehend a single word, we understand that his experience there is but a reflection of his marriage, which is void of all real communication and human interaction.

At all times, Bruno places himself as the man in command who gives orders in accordance to his every whim. Upon his arrival home, he "invites" Marianne to celebrate his return. The husband views his wife as a doll to be dressed up for his recreation: "Laß uns ganz feierlich essen gehen . . . Zieh dir das Kleid mit dem Ausschnitt an, bitte" (18). When Marianne asks him what he will put on for the evening, he flatly replies, "Ich gehe, wie ich bin; das war doch immer so" (18). The critic Aagot Vinterbo-Hohr aptly remarks: "It does not occur to him that she would ever protest against his position, and the rules which she must follow do not hold true for him" (138). Bruno upholds a society marked by a clear double standard, where woman is denied a subjective voice. Never questioning traditional male-female roles, he is at the same time insensitive to his wife's desires and unaware that, in all actuality, convention has robbed him of his own individuality.

In the husband's conversations with his wife, or better put, in his monologues directed against her, there is a constant emphasis on "me," allowing virtually no place for her opinions or desires. When he speaks to Marianne at the dinner table, she feels so shut out that she turns away from his glance. Totally indifferent to her feelings, Bruno humiliates his wife as he gives orders concerning every aspect of their private intimate life. In the same scene, he abruptly informs the waiter: "Ich brauche ein Zimmer für diese Nacht. Wissen Sie, meine Frau und ich möchten miteinander schlafen, sofort" (20). Bruno

views his wife as his own personal property. This master mentality is reflected in his choice of reading material—an English novel which extols the virtues of passive servitude. Within the entire context of the scene, it is explicit that the husband identifies his wife, rather than himself, with this servant position. His dream existence is that of a feudal lord. He exclaims: “Heute hatte ich es nötig, so bedient zu werden. Welch eine Geborgenheit! Welch eine kleine Ewigkeit!” (19). Throughout the depiction of their relationship a pronounced master-slave dynamic emerges. After Marianne has left him, he even resorts to violent abuse—“[er] faßte sie grob” (34); “Bruno drängte die Frau” (35); “[er] schlug sie” (35); and finally, in his frustration, he symbolically destroys his property: “Plötzlich zog Bruno eine Photographie seiner Frau hervor, hielt sie ihr hin und zündete sie dann mit einem Feuerzeug an” (36).

Her voice in life muted, Marianne seeks subversive self-expression in her writing. Creative work is to offer her a means of survival in a hostile environment which threatens to obliterate her as an individual. In the same conversation where she relates to her editor how out of place and uneasy she feels in her “house” of existence, he exhorts her: “Schreiben Sie doch davon, Marianne. Sonst gibt es Sie eines Tages plötzlich nicht mehr” (51).⁸ When she later sits down at her typewriter to translate a French novel, “Im Lande des Ideals,” we understand that she is writing the story of her own marriage. In this text within a text, the destructive nature of Marianne’s relationship with Bruno is further emphasized, as her true feelings find expression:

Bis jetzt haben alle Männer mich geschwächt. Mein Mann sagte von mir: “Michèle ist stark.” In Wirklichkeit will er, daß ich stark sei für das, was ihn nicht interessiert: für die Kinder, den Haushalt, die Steuern. Aber bei dem, was mir als Arbeit vorschwebt, da zerstört er mich. Er sagt: “Meine Frau ist eine Träumerin.” Wenn träumen heißt, das sein wollen, was man ist, dann will ich eine Träumerin sein. (57)

Marianne longs to live and work in a meaningful manner, to discover and define herself beyond the role which Bruno and the *Männergesellschaft* have imposed upon her. Above all, she hopes for a meaningful relationship with a man who loves her for who she is. She continues to translate her own vision: “Ich erwarte von einem Mann, daß er mich liebt für das, was ich bin, und für das, was ich werde” (56). Marianne’s utopia stands in stark contrast to Bruno’s fantasy of feudalistic lord

and vassal. She not only dreams of being loved, but free and self-reliant: "Der Mann, von dem ich träume, das wird der sein, der in mir die Frau liebt, die nicht mehr von ihm abhängig ist" (73).

Toril Moi emphasizes that utopian thought constitutes an important element of feminist ideology. In her discussion of Cixous, she comments:

Confidently assuming that change is both possible and desirable, the utopian vision takes off from a negative analysis of its own society in order to create images and ideas that have the power to inspire to revolt against the oppression and exploitation. (121)

This is what Handke sets out to do in his text. The Left-handed Woman's utopia is another world of genuine human beings, an ideal realm where each partner sees the other as an individual rather than merely one of thousands, a place where true intimacy is finally possible. Her conception of a better life is ultimately expressed in the song "The Lefthanded Woman," which she plays over and over again to herself:

Ich möchte dich IN EINEM FREMDEN ERDTEIL
sehen
Denn da werde ich dich unter den anderen
endlich allein sehen
Und du wirst unter tausend anderen MICH
sehen
Und wir werden endlich aufeinander
zugehen (102)

The Left-handed Woman's ultimate insight or illumination, her "*Erleuchtung*," is that she has never realized this relationship with her husband. One morning she awakens to see the light of day after having lived together in a marriage constantly associated with images of void darkness, symbolic of the emptiness of her life with Bruno.

Marianne's relationship to her son is far more ambiguous than her position vis-à-vis her husband. At times, Stefan, like Bruno, appears to function as a contrast figure to her. Vinterbo-Hohr identifies the little boy with his father, emphasizing that he constantly disrupts Marianne, showing little respect for her work (140). Similarly, Thomas K. Thornton associates the son with suppressive male ideology, pointing to a dinner scene where Stefan proudly tells his mother how he and his

schoolmates beat the headmaster's clock in a race to hang up their clothes. For Thornton, this ludicrous "*Machtspiel*" mirrors the absurd regulation of the patriarchal society in which the male child will be absorbed (70). Nevertheless, a strong attachment binding Stefan with Marianne should not be overlooked. He is the child of both his mother and his father, still innocent, not yet definitely shaped into a set gender role. Significantly, in the same conversation, the boy reminds his mother that she has once been proud of him: "Nur einmal hast du dich gefreut über mich—das war, als ich beim Schwimmen plötzlich ohne Reifen auf dich zugeschwommen bin" (40). Such scenes allude to Marianne's identification with her child, as the two figures' emotions and desires merge, Stefan's accomplishment an expression of her longing for self-autonomy and spontaneity of both feeling and action. In the opening scenes, it is his words which provide the pass-key to Marianne's inner motivation. The wife and mother acts out of a forced sense of duty when she pleads with him to accompany her to the airport, while the child's attitude of indifference to his father's homecoming mirrors her true sentiments. Stefan flees into a world of imagination to escape the dreaded confrontation with his father: "Das fernsehende Kind hörte nichts mehr" (10).

Throughout the narrative, the eight-year-old empathizes with his mother's dreary everyday situation. When Marianne on one occasion scolds him for interrupting her, he reminds her: "Ich bin auch traurig, nicht nur du" (59). At a dinner table conversation paralleling the humiliating restaurant episode with Bruno, the concerned child asks his mother if she once again suffers from feelings of anxiety and suppression. Contrastively, in the scene with Bruno, the couple forces their laughter to hide their actual uneasiness, actions symptomatic of the lack of depth in their relationship. Marianne's one continuous contact is with her child as they engage in intimate picnics on the living-room floor, go hiking in the woods or bathe together. The frequent use of water imagery in the boy's flashbacks or recollections intimate a deep, primordial bonding between mother and son as the thoughts of mother and son flow into one another. In countless mythologies, water is the essential feminine element, the element which Cixous equates with the comforting security of the mother's womb. This water imagery may express Marianne's innate desire to return to a sense of lost security or oneness—the longing to return to a completely harmonious existence

with herself. In an interview with the French newspaper *Le monde*, Handke himself maintains that Marianne's inner transfiguration constitutes "un retour à une autonomie un peu enfantine"—a return to a kind of childlike autonomy."⁹

In the same interview, the author emphasizes that the woman's feminist awakening constitutes a deeply personal, internalized experience, transcending any historical movements.¹⁰ The individualist Handke views the established women's movement with mistrust, objecting to a "mechanical solidarity" which is based solely on gender as opposed to inner conviction. In the text, he portrays the organized groups for *Frauenemanzipation* as no more than a clutch or substitution for true realization of the self. Handke suggests that the women's sub-culture embraces new dogmas equally dissatisfying as the ones it wishes to replace. Their representative in the text, Franziska, only adopts new slogans and clichés which in all actuality fail to express her actual opinions and desires: "Sie redete fast nur in Meinungen, aber nicht aus Überzeugtheit . . ." (25). Pathetically, the schoolteacher must rely on deserted husbands and hard-luck cases to avert her loneliness, which serves to emphasize that she has not achieved any real sense of self. Marianne sympathizes with the feminists' ideological base, but nevertheless realizes that they only propose new roles which will take their stranglehold on the individual. Peter Pütz observes: "Die Lösung von Bruno und aus ihrem bisher gemeinsamen Rollenspiel verbietet es ihr konsequenterweise, statt dess in andere Rollen zu schlüpfen" (96-97). Marianne thus declines Franziska's invitation to join the women's group.

If Handke then rejects feminism as an organized political movement, does he offer a viable alternative for women? If he is ultimately successful in breaking down patriarchal logic by exposing the shallowness of the Left-handed Woman's existence in the prison-house of her marriage, does he envision a better life for her? If Marianne is led to a higher consciousness, is she at the same time brought to any real possibilities for self-fulfillment? Does Handke present his utopia merely as a shallow dream?

There are many indications that although Marianne has achieved a new state of inner awareness and self-autonomy, she has failed to find happiness. Often she sits alone, the word *allein* continually mentioned in association with coldness, silence, and motionlessness surrounding her. Even work appears to provide little comfort in the face of the iso-

lation of this dark, depressing world: "In der Nacht saß die Frau am Tisch; sie weinte, ohne Laut, ohne Bewegung" (72). In the company of her little son, Marianne continues to suffer, sitting inert, looking into the sky as if she longs to escape: "Am kalten Vormittag saß die Frau im Schaukelstuhl auf der Terasse, ohne zu schaukeln. Das Kind stand neben ihr und betrachtete die Atemwolken, die aus seinem Mund kamen. Die Frau schaute in die Ferne . . ." (79).

Still and all, by the end of the narrative, we perceive that a positive transformation has taken place, not only in the Left-handed Woman, but in those around her as well. At an unexpected party in Marianne's apartment, all the characters join to share an evening of unaffected spontaneity. Previous inhibitions are shed as the men and women affectionately embrace one another, dancing as if in celebration. At last, traditional gender roles are discarded. Exhausted by the game which patriarchal society has forced him to play and absorbed by the warmth of the moment, Bruno declares: "Ich kann heute abend nicht spielen . . . Wirklich, ich kann heute abend nicht spielen!" (118) For the first time, the father shows genuine emotion for his son—as a symbolic gesture, he takes the little boy into the bathroom to cut his toenails. All are drawn closer to each other in a deep-felt empathy: "Sie saßen alle im Wohnraum; redeten wenig. Trotzdem schienen sie immer mehr ohne Aufforderung zu rücken . . ." (119)

Although the story of the Left-handed Woman is characterized by ambivalence, Marianne has nevertheless preserved her sense of self and seen the potential for a better life. In the *Le Monde* interview, the author affirms: "I needed to make this dream woman live, and survive . . . [I wished] to create a better world. . . ." The Left-handed Woman may face loneliness, but her sense of dignity remains intact. Like Ibsen's Nora, Marianne has had no choice but to slam the door on her former life, the "doll house" where patriarchal society places the object of Woman. As Marianne stands in front of the mirror, she asserts her newfound, "authentic" self: "Du hast dich nicht verraten. Und niemand wird dich mehr demütigen!" (130). The Swiss psychoanalyst Alice Miller has written:

. . . those who have spontaneous feelings can only be themselves. They have no other choice if they want to remain true to themselves. Rejection, ostracism, loss of love, will not fail to affect them; they will suffer as a result and will dread them, but once they have found their authentic self they will not want to lose it. And when they sense that something is being demanded of them to which

their whole being says no, they cannot do it. They simply cannot . . . They will not be willing to relinquish [their self] again for any price in the world. (85)

As the narrative closes, Marianne again sits on the terrace in her rocking chair—but this time in motion. It is a bright, clear day—she is lightly dressed. For the Left-handed Woman, the darkness of the winter has passed and there is a renewal of life with the coming of spring. “Die linkshändige Frau” is no longer Woman created by the feminine myth—she is an individual woman.

Notes

¹ In “Toward a Feminist Poetics,” Elaine Showalter writes: “Feminist criticism is concerned with *woman as reader*—with woman as the consumer of male-produced literature, and with the way in which the hypothesis of a female reader changes our apprehension of given text, awakening us to the significance of its sexual codes. . . . Its subjects include the images and stereotypes of women in literature, the omissions and misconceptions about women in criticism, and the fissures in male-constructed literary history” (128). In the same vein, Gayle Greene and Coppélia Kahn comment: “Feminist scholarship undertakes the dual task of deconstructing and reconstructing a female perspective and experience in an effort to change the tradition that has silenced and marginalized us” (1).

² The feminist theorist Annette Kolodny acknowledges that most critics are structuralists, but the same time asserts that the feminist critic exercises her “right to liberate new (and perhaps different) significances from . . . texts . . . [and] her right to choose which features of a text she takes as relevant because she is . . . asking new and different questions of it . . . [S]he claims neither definitiveness nor structural completeness for different readings and reading systems, but only their usefulness in . . . their applicability in conscientiously decoding woman-as-sign” (160). I have employed a “pluralistic” approach similar to what Kolodny describes in my reading of Handke’s text, considering a wide spectrum of feminist critical theory.

³ Compare Mary Ann Doane on feminist film theory: “. . . contemporary filmmaking addresses itself to the activity of uncoding, de-coding, deconstructing . . . given images. It is a project of defamiliarization whose aim is not necessarily that of seeing the female body differently, but exposing the habitual meanings/values attached to femininity as cultural construction” (217). A discussion of filmic techniques is especially relevant in regard to Handke’s narrative, which at first was conceived as a screenplay.

⁴ See Peter Pütz in Benno von Wiese for a discussion of Handke’s skepticism of language.

⁵ In *The Madwoman in the Attic*, Sandra Gilbert and Susan Gubar chart their pioneering theories for locating the subtext beneath the surface of women’s fiction, which has formed the basis for much of subsequent feminist literary interpretation. I perceive that Handke employs subversive strategies similar to what Gilbert and Gubar describe.

⁶ Cixous’s theories largely constitute a response to the ideas of Jacques Derrida, who argues that western discourse “has been based on the construction of a fantasized sovereign subject, an idealized version of ‘man’ ” (Jones 81). A large part of feminist criticism recognizes that language not only names male superiority, but in essence produces it. Monique Wittig writes: “When we find that women are the objects of oppression . . . we become subjects, in the sense of cognitive subjects. The movement back and forth between the conceptual reality and the material

reality of oppression . . . is accomplished through language" (74). Wittig proposes a feminist revision of existing terminologies and representations.

⁷ My translation from the original Norwegian text.

⁸ Cixous points to writing as a means for women to resist or liberate themselves from the phallogocentric order, identifying a specifically feminine process of writing. In "The Laugh of the Medusa," she describes this practice of *écriture féminine*: "I shall speak about women's writing: about what it will do. Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies—for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text—into world and into history—by her own movement" ("Sorties" 245)

⁹ Schlueter's translation (151).

¹⁰ Handke states: "La femme gauchère est au-delà des mouvements historiques. Si ce qu'elle a déjà en elle d'expérience "féministe" l'amène à saisir le comportement de l'institutrice, pour elle-même cette expérience aboutit à un certain autisme temporaire et indispensable qui, en vérité, élargit sa compétence humaine. Pour ça, j'aime cette femme" (17)

¹¹ Schlueter's translation (149).

Works Cited

- Auerbach, Nina. *Woman and the Demon*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- Baby, Yvonne. "Peter Handke Filme "La femme Gauchère": Entrer par une porte mythique où les lois ont disparu." *Le monde* 18 May 1978: 17.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Trans. H.M. Parshley. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1984.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." *New French Feminisms*. Ed. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1980. 245-264.
- . "Sorties." *New French Feminisms*. Ed. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron, Amherst: The University of Massachusetts Press, 1980. 90-98.
- . "Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays." *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Ed. Catherine Betsey and Jane Moore. New York: Basil Blackwell, 1989. 101-116.
- Doane, Marianne. "Woman's Stake: Filming the Female Body." *Feminism and Film Theory*. Ed. Constance Penley. New York: Routledge, 1988. 216-228.
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Greene, Gayle, and Coppélia Kahn. "Feminist Scholarship and the social construction of woman." *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. Ed. Gayle Greene and Coppélia Kahn. London: Routledge, 1985. 1-36.
- Handke, Peter. *Die linkshändige Frau*. Frankfurt: Suhrkamp, 1981.
- Jones, Ann Rosalind. "Inscribing femininity: French theories of the feminine." *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*, Ed. Gayle Greene and Coppélia Kahn. London: Routledge, 1985. 80-112.
- Klein, Michael. "Peter Handke: *Die linkshändige Frau*: Fiktion eines Märchens." *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft* 12 (1981) 235-252.
- Kolodny, Annette. "Dancing through the Minefield." *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon, 1985. 144-167.

- Linville, Susan, and Kent Casper. "Reclaiming the Self: Handke's *The Left-Handed Woman*." *Literature/Film Quarterly* 12.1 (1984): 13-21.
- Miller, Alice. *For Your Own Good*. Trans. Hildegard Hannum and Hunter Hannum. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1984.
- Mixner, Manfred. *Peter Handke*. Königstein: Athenäum, 1977.
- Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Routledge, 1985.
- Nägele, Rainer, and Renate Voris. *Peter Handke*. München: Beck, 1978.
- Pütz, Peter. *Peter Handke*. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.
- . "Peter Handke." *Deutsche Dichter der Gegenwart*. Ed. Benno von Wiese. Berlin: Schmidt, 1973.
- Schluter, June. *The Plays and Novels of Peter Handke*. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press, 1981.
- Schober, Siegfried. "Es soll mythisch sein, mythisch!" *Der Spiegel* 2 May 1977: 177-182.
- Showalter, Elaine. "Toward a Feminist Poetics." *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon Books, 1985.
- Thornton, Thomas K. *Die Thematik von Selbstausslöschung und Selbstbewahrung in den Werken von Peter Handke*. Frankfurt: Peter Lang, 1983.
- Vinterbo-Hohr, Aagot. "Osteklokker i norsk litteraturkritikk." *Edda* 3 (1982): 129-145.
- Wittig, Monique. "One is not Born a Woman." *Feminist Issues* 1.2 (1981): 47-54.

LEBEN IN DER HÖLLE. THOMAS BERNHARDS *HELDENPLATZ*

Lutz Köpnick (Stanford University)

“In meinen Büchern,” so hat Thomas Bernhard einst seine Poetik auf den Begriff zu bringen versucht, “ist alles *künstlich*, das heißt, alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse spielen sich auf einer Bühne ab, und der *Bühnenraum* ist total finster” (*Der Italiener* 82). Bernhards Texte wollen keine Schein-Wirklichkeiten ins Leben rufen, sie stellen vielmehr artifizielle, abgeschlossene Welten dar, deren Konstruktion dem Mimesisprinzip eine radikale Absage erteilt.¹ Die Künstlichkeit der von Bernhard entworfenen Universen zeigt sich freilich nicht nur in der Art und Weise, wie sich der Autor listig und verspielt hinter den Masken seiner Charaktere zu verbergen und durch nie abreisende Ketten von Spiegelungen, Brechungen und Zitierungen aus dem jeweiligen Text herauszuschreiben vermag. Von bemerkenswerter Künstlichkeit ist schon die Sprache selbst. Die immer wieder beobachtete Verselbständigung und Musikalität der endlosen Monologe Bernhardscher Figuren und Schimpfreden zeugt davon, daß die einzelnen Wörter hier kaum noch als Signifikanten für bestimmte Sachverhalte in den Diskurs des Textes eingehen, sondern vorrangig einer immanenten, einer poetischen, von Bezeichnungsfunktionen bereinigten Logik folgen. Beansprucht diese Logik auch bedingungslose Autonomie für sich, so sind den Texten Spuren gesellschaftlicher Gewalt unverkennbar eingeprägt, vermittelt als Gewalt, die der einzelne sich selbst antut. Bernhards Sprache bildet die Welt nicht ab, spiegelt nicht wirkliche Tatbestände ab, sondern hat teil am Aufbau einer parallelen, ganz und gar von ästhetischen und kompositorischen Aspekten bestimmten Welt. Wer politische und sozialkritische Dimensionen in den Stücken Bernhards sucht, wird sich folglich kaum an den ohnehin zumeist spärlichen Sachgehalt der Texte

halten können. Bezieht der Interpret sich allein auf die Aussagen der Figuren, wird er sich zwangsläufig eines fundamentalen Mißverständnisses der Poetik Bernhards schuldig machen. Noch die Interpretation eines so scheinbar eindeutigen Dramas wie *Heldenplatz* hat dieses zu beachten. Eine Deutung, die Bernhards Kritik an österreichischen Tendenzen der Refaschistisierung allein aus dem Wortlaut der Monologe, aus entkontextualisierten Aussagefragmenten abzuziehen versucht, wiederholt trotz bester Absichten nur die beschämenden Rezeptionsverfahren, welche die Inszenierung im Vorfeld der Uraufführung im November 1988 durch die Wiener Boulevardpresse erfahren hat. Die Künstlichkeit der Bernhardschen Texte fordert jeden Interpreten vielmehr dazu auf, die kritische Zielrichtung der Stücke jenseits des propositionalen Gehalts der Figurenreden aufzuspüren: Nicht *was* die Charaktere sagen ist entscheidend, sondern *wie* sie es sagen.² Allein mit Blick auf die Form und die Bewegungsgesetze des Sprechens kann der Wahrheitsgehalt der Texte Bernhards freigelegt werden. Eine Interpretation wird so nicht an der Ver-Rücktheit der Figuren vorbeisehen können und gerade in ihrer solipsistischen Eingeschlossenheit und Kommunikationsunfähigkeit entscheidende Anzeichen einer kritischen Bestandsaufnahme der gesellschaftlichen Wirklichkeit erkennen. Gesellschaftskritik formuliert sich bei Bernhard mit anderen Worten als Entblößung und Kritik der absurden Geistesfiktionen und sozial vermittelten Verschrobenheiten des einzelnen, als Darstellung jener Verzerrungen der sprachlich vermittelten Kommunikation, die ein aus übergreifenden Sinnzusammenhängen entlassenes Individuum zu erfahren hat.³ Während die Kunstwerke Bernhards oberflächlich die Gesellschaft immer wieder durch provozierende Übertreibungen attackieren, schließen sie sich zugleich jedoch auch subtil und systematisch von ihr ab. Kritische Lesarten sind so darauf verwiesen, die Texte Bernhards auf formale Sedimentationen jener Pathologien abzufragen, die den Kunstfiguren zum Alltag geworden sind. Sie schlagen sich genau dort nieder, wo die Gewalt einer durch die Wiederkehr des Immergleichen gekennzeichneten Geschichte die Artikulationsformen des einzelnen deformiert, wo Bernhard Komödie und Tragödie zu einer auswegslosen Einheit zusammenfließen läßt, um den mythischen Untergrund des modernen Lebens freizulegen. "Um inmitten des Äußersten und Finstersten der Realität zu bestehen, müssen die Kunstwerke, die nicht als Zuspruch sich verkaufen wollen, jenem sich gleichmachen. Radikale Kunst heute heißt soviel wie

finstere, von der Grundfarbe schwarz'' (Adorno 66). Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Gesellschaftskritiker Bernhard hat sich so der Herausforderung zu stellen, zunächst die formale Struktur von *Heldenplatz* auf Einschreibungen jenes finsternen Weltzustandes hin zu untersuchen, auf dessen Boden Antisemitismus und Faschismus ungebrochene Popularität besitzen. Nicht unvermittelt kann die parallele und artifizielle Welt der Kunst mit der wirklichen verrechnet werden; doch schärft sich der kritische Blick für diese schult er sich an jener.

Mit guten Gründen haben nahezu alle Kritiken der Uraufführung von *Heldenplatz* darauf hingewiesen, daß der erste Akt weit hinter dem zurückbleibt, was Bernhard zu gestalten imstande ist. Der monotone Monolog der Wirtschaftlerin Frau Zittel, nur sporadisch und zusammenhanglos von Einwürfen des Hausmädchens Herta unterbrochen, bringt das Stück in der Tat nur mühselig ins Rollen, ermangelt auch jener Präzision, welche die unwiderstehliche Sogkraft vieler Bernhardscher Werke ausmacht. Das Monologische des Sprechens ist freilich von großer Bedeutsamkeit. Denn die Worte, die im Zuge von Frau Zittels Rede wie Perlen auf einer langen Schnur aufgereiht werden, umschreiben und überdecken ein Schweigen, das im Zentrum eines jeden Denk- und Sprechakts zu stehen scheint, das aber um den Preis der Vernichtung des Subjekts nicht zum Durchbruch gelangen darf. Die gefährliche Leerstelle, die dieses Schweigen ausmacht, wird durch die krankhaften Übersteigerungen des Redens umhüllt. So überrascht es nicht, daß Hertas seltene Äußerungen wie Fremdkörper in die dichte, sich immer wieder verselbständigende Textur der Rede Frau Zittels einschlagen, von dieser zwar gelegentlich als Stichworte aufgenommen werden, doch nie einen wahrhaften kommunikativen Austausch in die Wege leiten. Die Grenze der Sprache Frau Zittels ist die Grenze ihrer Welt. Eine Möglichkeit, über diese hinauszugelangen und mit Hilfe des Wortes Brücken zum anderen zu schlagen, scheint nicht zu existieren. Die menschliche Sprache bezeichnet hier nicht mehr ein Instrument der Herstellung lebendiger gesellschaftlicher Beziehungen, sie ist zugleich Ausdruck und Medium radikaler und unumkehrbarer Vereinzelung.⁴ Selbst dort, wo die starren Reden mit Hilfe verschachtelter Zitatreihen auf andere Bezug nehmen und diese ins eigene Sprechen einholen, wird noch deutlich, daß es sich mit dieser Sprache nicht mehr richtig kommunizieren läßt. Die ausufernden, wie von einer gewaltsamen Mechanik angetriebenen Wiederholungen der Aussagen des toten Professors durch Frau Zittel dokumentieren alles

andere als eine durch Sprache hergestellte Berührung unterschiedlicher Lebensmonaden. Da sie unmittelbar im Schema erstarren, führen diese Zitatreihen vielmehr mit grausamer Klarheit die Einsamkeit eines aus gesellschaftlichen Bindungen entfremdeten Individuums vor Augen. Der Andere existiert nicht mehr als Kommunikationspartner, sondern geht allein als verdinglichte Spielmarke in den aus endlosen Variationen bestehenden Monolog des Sprechenden ein. Wie vielleicht keine andere Szene in *Heldenplatz* scheint die erste von Verfahrensweisen und Darstellungsformen des absurden Theaters beeinflusst: Wo die Sprache sich aufgrund der auswegslosen Isolation des einzelnen verselbstständigt und nur noch sich selbst zitiert, wo die letzten Bande zwischen Wort und Realität zerissen werden, erfährt das Telos der menschlichen Sprache, intersubjektive Verständigung, eine tiefe Erschütterung. Die einzige Botschaft, die von der Sprache hier noch transportiert werden kann, scheint zu sein, daß eigentlich keine Botschaft mehr möglich ist.

Botschaften als Verheißungen eines Besseren, das die Erlösung von den Leiden des Lebens verspricht, sind Sache von Engeln. Das sinnlose Vakuum der von Bernhard entworfenen Kosmen läßt angelische Missionen nicht mehr zu Worte kommen. Wenn überhaupt von einem Gott bei Bernhard die Rede sein kann, dann allein von einem zynischen Gott, der sich verborgen hält, der schweigt, der von keinem Übel mehr erlöst. Wenn die Strafen der Hölle darin bestehen, daß die einzelnen Torturen ewig und unweigerlich wiederkehren, ohne daß eine zeitliche oder räumliche Transzendenz sich andeutet, dann gleicht die fortschrittslose Zeit der Dramen und Romane Bernhards der Zeit der Hölle. Sie, die Hölle, ist nichts, was uns bevorsteht, sie bezeichnet dieses Leben hier. Ein überzeugender Ausweg aus der vernichtenden Immanenz der Geschichte deutet sich nicht an. Für Bernhard stellt der Geschichtsverlauf nichts anderes als eine permanente Katastrophe dar, "die in jeder Epoche verschiedene, qualitativ aber ununterscheidbare Züge annimmt" (Sorg 125). Nicht historische Dialektik, sondern die Figur der Wiederholung bestimmt in der Blickweise der Akteure den Gang der Geschichte in *Heldenplatz*. So wie es ihnen vollkommen gleichgültig ist, welche Regierung man wählt, weil "es ist ja eine wie die andere/ es sind ja immer dieselben Leute/ es sind ja immer dieselben Geschäfte" (120), so überrascht es die Charaktere von *Heldenplatz* im Grunde auch nicht, daß die Nazis jetzt wieder aus ihren Verstecken

auftauchen und antisemitische Parolen von sich geben. Zwar ruft die Tatsache, daß die Zustände heute so seien, "wie sie achtunddreißig gewesen sind" (63), Empörung hervor, für ein Erstaunen sorgt sie bei den mit höllischer Zeit vertrauten Figuren nicht. Die scheinbar endlosen Wiederholungen innerhalb der Monologe spiegeln so nichts anderes als die Fortschrittslosigkeit der faktischen Welt wider. Bernhards historischer Pessimismus ist freilich nicht schlichtweg gleichzusetzen mit einem reaktionären politischen Standpunkt. Zwar gilt sein Bemühen nicht der Suche nach möglichen Wegen, die Katastrophen der Historie zu überwinden, doch reflektiert die deformierte Syntax, was Bernhard an den politischen Zuständen kritisiert: So wie der Sprechende von naturhaft sich durchsetzenden Gewalten in das Gefängnis des Monologes getrieben wird, ohne noch auf die äußeren Umstände seine Lebens entscheidend einwirken zu können, so vermag es die Politik nicht, Geschichte aus den Fängen von Naturgeschichte zu befreien. Unerschrocken mißt Bernhard den Abgrund einer Welt aus, in der den Fortschrittskonzepten nicht länger mehr Glauben geschenkt werden kann, da sie immer wieder zu Mitteln der Korruption geworden oder zu Ideologien erstarrt sind. Die Abwesenheit historischer Lernprozesse läßt die Vorstellung, das Leben noch einmal von vorne beginnen zu müssen, zum schrecklichsten aller Gedanken werden: "das Nicht-mehrsein ist das Ziel/ das wäre ja fürchterlich/ noch einmal auf die Welt zu kommen alles noch einmal/ das ist doch der allerfürchterlichste Gedanke/ das Aus ist das Ziel/ das ist der einzige tröstliche Gedanke" (105). Wie schon Marx in seiner berühmten Studie *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* erkannte, verkümmert Geschichte im Zeichen der mythischen Zeit der Wiederholung zu schlechtem Schauspiel, zu einer Farce (34). So gleicht auch der Selbstmord des Professor Schuster einer bloßen und also hilflosen Neuauflage des Selbstmordes seines neunzehnjährigen Bruders im Jahr des sogenannten "Anschlusses." Der eigentliche Skandal besteht jedoch nicht in der Selbstauslöschung eines Menschen, sondern in der Gedankennot der Überlebenden. Die Darstellung dieses Skandals schöpft allerdings nicht nur aus dem Inventar der traditionellen Tragödie. Eine Welt, in der Gott schweigt und in der die Zeit nicht voranschreitet, sondern die historischen Leiden immer wieder aufbereitet, vereinigt Komödie und Tragödie auf fatale Weise. *Heldenplatz* verweigert eine eindeutige Antwort auf die Frage, was an diesem Drama Komödie, was Tragödie ist.

Bernhards Sprache ist nicht nur Ausdruck und Mittel einer Verückung aus dem Horizont der zeitgenössischen gesellschaftlichen Sprache, indem sie sich von dieser distanziert und sie zugleich parodiert.⁵ In Bernhards Texten dient der gezielte Einsatz der Sprache als Moment eines komplizierten Systems der Fiktionalisierung der Welterfahrung, Moment eines seltsamen Gehäuses gespiegelter Spiegelungen, zitierter Zitate. "Das Zitat als solches," so schreibt Thomas Mann in *Die Entstehung des Doktor Faustus*, sehr genau die Zitattechnik Bernhards vorwegnehmend, "hat etwas spezifisch Musikalisches, ungeachtet des Mechanischen, das ihm eignet, außerdem aber ist es Wirklichkeit, die sich in Fiktion verwandelt, Fiktion, die das Wirkliche absorbiert, eine eigentümlich träumerische und reizvolle Vermischung der Sphären" (34). Die beständig sich selbst zitierende Sprache des Thomas Bernhard hat teil an der Schaffung eines abgeschlossenen Kosmos, in dem Realitätsgehalt und Imagination sich unscheidbar vermischen. Gerade dort jedoch, wo eine radikale Abwendung von den gesellschaftlich etablierten Formen des Diskurses erfolgt und die Komposition von Sprechopern einsetzt, unternimmt dieser poetische Akt der Verkünstlichung des Sprechens den Versuch, die geheime Fiktionalität der alltäglichen Realität und das Schauspielartige des Politischen zu entlarven. "Österreich selbst ist nichts als ein Bühne/ auf der alles verlottert und vermodert und verkommen ist/ eine in sich selber verhaßte Statisterie/ von sechseinhalb Millionen Alleingelassenen/ sechseinhalb Millionen Debile und Tobsüchtige/ die ununterbrochen aus vollem Hals nach einem Regisseur schreien" (89). Das Politische erscheint dem schimpfenden Bruder des Verstorbenen als Schauspiel, das allein deshalb von den Machthabern inszeniert wird, um den an ihrem Leben und an der Gewalt der Zustände Verzweifelnden künstliche Sinnpotentiale anzubieten und so das Sinnvakuum geschickt für politische Legitimationsprozesse zu instrumentalisieren. Das zerstreuende, doch schlechte Schauspiel der Politik, "Österreich als *teatrum mundi*" (Haller 142), soll die Katastrophe vergessen lassen, die das Leben nach der Entzauberung aller Utopien darstellt: "alles lenkt von der Katastrophe ab/ alles ist nur Ablenkung von der Katastrophe" (132). So wie noch die ernstesten Tragödien auf den Theaterbühnen der Hauptstadt aufgrund dilettantischer Vorführungen zu Operetten werden (152), so kleidet sich die Politik aus herrschaftsstrategischen Gründen ins Gewand unterhaltsamer Operette. Jene Fiktionen freilich, die von den Politikern aufgebaut werden, um den

einzelnen geschickt in das gesellschaftliche Ganze einzubinden, schlagen schnell in tödliche Realität um. Der unverändert wirksame Antisemitismus und die Tatsache, daß fünfzig Jahre nach dem "Anschluß" die Nazis ungehindert wieder die politische Öffentlichkeit für sich einnehmen können, sind nur Aspekte dieser tödlichen Gefahr, die hinter der operettenhaften Fassade lauert. Die schonungslose Scheltrede Robert Schusters läßt keinen Zweifel daran, daß die fröhlich apokalyptische Selbstvergessenheit der Bürger Österreichs, deren Suche nach Ablenkung zunächst die Juden als Objekt der Verfolgung trifft, schließlich in die Selbstvernichtung münden muß. Den an ihrem Leben Verzweifelnden wird am Ende noch der Prozeß ihres eigenen Untergangs, ihrer Auslöschung, zu einem Objekt des Genusses: "Der Regisseur wird kommen/ und sie endgültig in den Abgrund hinunterstoßen/ Sechseinhalb Millionen Statisten/ die von ein paar verbrecherischen Hauptdarstellern/ die in der Hofburg und auf dem Ballhausplatz sitzen/ an jedem Tag vor den Kopf/ und am Ende doch wieder nur in den Abgrund gestoßen werden" (89).

Der kritische und böse Blick des Dramatikers Thomas Bernhard will in jeder Fortschrittsidee ein Stück Ideologie erkennen, das in Wahrheit allein der Aufrechterhaltung der bestehenden Zustände dient. Bernhard stellt sich der Geschichtsverlauf als zerstreues, doch tödliches Szenario dar; in den theatralischen Gesten der Politiker erkennt Bernhard die sich ungebrochen durchsetzende Herrschaft des Mythos. Eine Geschichte, in der jede Dialektik zum Stillstand gekommen ist, gleicht nicht nur einem fürchterlichen Alptraum, aus dem es kein Entrinnen gibt, auf ein Vergessen des einst Erlebten ist auch keine Hoffnung zu setzen. Im Zeichen einer Geschichte, die im je Neuesten das längst schon Gewesene wiederholt, vermischen sich die Erinnerungsbilder unterschiedlichster Lebensstufen für den einzelnen zu einer bedrohlichen Einheit. Das von mythischer Gewalt zurechtgestutzte Gedächtnis errichtet willenlos ein Panoptikum von Erinnerungsbildern, das sich auf bedrohliche Weise um den Erinnernden aufbaut, ihm Vergangenes wie Gegenwärtiges in gleicher Nähe vor Augen führt und nicht die geringste Möglichkeit einer Bewältigung der Immanenz von Erinnerung und Geschichte zuläßt. Die Erinnerungsspuren von einst Erlebtem können nicht ausgetilgt werden. Fünfzig Jahre nachdem die Faschisten auf dem Heldenplatz in Wien Einzug gehalten haben, wird die Frau des toten Professors noch immer mit unverminderter Intensität von den Einprägungen des damaligen Geschreies verfolgt, so als sei

nicht ein einziger Tag seitdem vergangen. Für das von der Geschichte verfolgte, von Wien nach Oxford emigrierte, dann nach Wien zurückgekehrte Ehepaar Schuster ist es in einem bestimmten Sinne immer zu spät. Jede Option des Handelns trägt immer schon die Züge des Scheiterns. Die Verfolgung ist totalitär: Noch die schwächste Hoffnung auf ein Jenseits der Gewalt ist dem Unterdrückten unmöglich, denn das Leiden reicht so weit zurück und hat sich so tief ins Bewußtsein und Unbewußte eingeschrieben, daß es jeder Gedankenregung, jeder Bewegung immer schon vorausläuft. Nur die Selbstvernichtung des eigenen, schon am Ursprung von Gewalt zugerichteten Lebens kann eine Befreiung von der bedrückenden Last der Erinnerung verheißen. Der einzige Ausweg aus dem Gefängnis der mythisch stillstehenden Zeit ist für Hedwig Schuster daher ihr Tod, mit dem Bernhard konsequenterweise *Heldenplatz* ausklingen läßt.

Nichts symbolisiert besser die tödliche Auswegslosigkeit des Lebens in *Heldenplatz* als die geographische Zerrissenheit des Ehepaares Schuster. Sie wollte zurück nach Oxford gehen, er hielt es in Wien nicht mehr aus, glaubte aber auch nicht, nach England zurückkehren zu können. Beide freilich gaben sich der tragischen Illusion hin, daß für sie irgendwo doch noch so etwas wie eine Heimat, ein Zuhause existieren könne. Die ärgste Strafe, welche die Hölle offenbar vorzusehen hat, ist die permanenter Exilierung: "Wir hätten schon bei der Ankunft auf dem Westbahnhof/ umkehren sollen," so resümiert Robert am Ende der dritten Szene resigniert das unentschiedene Hin und Her der Familie zwischen der englischen Universitätsstadt und Wien, "Wir sind in die Wiener Falle gegangen/ wir sind in die Österreichfalle gegangen/ Wir haben alle gedacht wir haben ein Vaterland/ aber wir haben keins" (163). Einmal mehr erscheint der Jude in *Heldenplatz* in der Rolle des Vertriebenen und Heimatlosen, im Lichte des Ahasverus-Mythos. Doch bemüht sich Bernhard nicht darum, den in der Literatur des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts so häufig anzutreffenden Topos vom ewig umherwandernden Juden erneut als poetische Metapher zu fixieren; die Pointe von *Heldenplatz* liegt vielmehr in dem Versuch zu zeigen, daß eine mit naturgeschichtlicher Gewalt sich durchsetzende, das Immergleiche wiederholende Geschichte den einzelnen in Rollen hineinzwingt, die vom Mythos diktiert werden. Jeder Versuch, sich selbst als gesellschaftliches Wesen zu verstehen, hat in der permanenten Katastrophe *dieser* Geschichte auf das beschränkte Auslegungsreservoir

des Mythos zurückzugreifen. Die Gewalt, die den Juden vom Antisemitismus angetan wird, findet ihr Gegenstück in den reduktionistischen und undifferenzierten Klassifizierungen der Sprache. Allein demolierte Wörter stehen den Verfolgten zur Verfügung, um ihre soziale und politische Lage auf den Begriff bringen zu können. Herrschaft durchdringt noch die letzten Nischen der menschlichen Sprache.

Daß er die Gewalt, die schon in der Sprache geborgen liegt, gegen die Epizentren der historischen Beben selbst richtet, die das Individuum immer wieder aufs neue erschüttern, ist der poetische Trick, die artistische List des Thomas Bernhard. Von genauso feinsinniger wie grobschlächtiger Eristik scheint sein poetisches Verfahren dort geprägt, wo er die klassifizierende Gewalt der gesellschaftlichen Sprache gleichsam umpolt und gegen die Unterdrückungsmechanismen selbst ins Spiel bringt. Die Übertreibungskunst Bernhards als ein das Gesamtwerk entscheidend bestimmender Gestus, durch radikale Verallgemeinerung Erkenntnis zu forcieren, dient freilich nicht nur als Medium der Kritik, um in einem "Zeitalter der durch Reizüberflutung bewirkten allgemeinen Abgestumpftheit" (Haller 120) das noch beim Namen nennen zu können, was sich immer wieder der Benennbarkeit entzieht. Vor allem muß die Kunst der Übertreibung als Überlebensstrategie des bedrohten Individuums verstanden werden. Sie dient dem Unterfangen, sich in einer von Lügen, Halbwahrheiten, theatralischen Haltungen geprägten und von mythischen Mächten in Bann gehaltenen Zeit überhaupt noch auszukennen, sich abzugrenzen und gegen die Mechanismen der Zerstörung zu panzern. "Damals," so wird die Lebensphilosophie des Übertreibens in der *Auslöschung* von Murau auf einen Nenner gebracht, "habe ich zu Gambetti gesagt, daß die Kunst der Übertreibung eine Kunst der Überbrückung sei, der Existenzüberbrückung in meinem Sinn, habe ich zu Gambetti gesagt. Durch Übertreibung, schließlich durch Übertreibungskunst, die Existenz aushalten, habe ich zu Gambetti gesagt, sie zu ermöglichen" (611-612). Die provozierenden und "pauschalisierenden Verdammungsurteile" (Schmidt-Dengler, "Von der unbegründeten Angst" 11), die im Zentrum des ästhetischen Programms Bernhards stehen, stellen so zugleich ein Mittel der Kritik wie eines des Überlebens dar. Nur wer sich kompromißlos verweigert, kann überleben. Daß Robert Schuster nicht wie sein Bruder die Flucht in den Tod sucht, ist allein Resultat seiner Fähigkeit, die Dinge in der Schimpfrede auf die Spitze zu treiben

und so ihre vernichtende Gewalt zu brechen. Nur durch Verkünstlichung, durch Lebenskunst, läßt sich das Leben angesichts der bedrohlichen Vermischung von Tragödie und Komödie durch das Politische ertragen; von einem Sieg über die geschichtlichen Gewalten ist nicht die Rede, sie zu überstehen ist Robert alles. Seine Sätze wortwörtlich zu nehmen und sie unvermittelt als Maßstab an die politischen Verhältnisse Österreichs zu legen, heißt die ästhetische wie existenzielle Funktion dieser beständig verallgemeinernden Sprechweise verkennen. Roberts Sätze folgen einer Sprachauffassung, die nur geringfügig etwas mit den Sprechakten in der alltäglichen gesellschaftlichen Sprache gemein hat. Sie entwerfen ein zweites, ein paralleles Universum, das als Überlebensraum zu denken ist. Doch kann der Hinweis darauf, daß die stilisierende Übertreibung Mittel individuellen Überlebens ist, nicht als Argument angeführt werden, den gesellschaftskritischen Gehalt der Prosa und Dramatik Bernhards abzustreiten. Denn immanent stellen die Generalisierungen immer auch "die Forderung, die Gültigkeit des durch Übertreibung zur Kenntlichkeit Gebrachten nachzuprüfen" (Schmidt-Dengler, "Von der unbegründeten Angst" 11). Sie fordern die Verfechter des Bestehenden heraus, Argumente zur Rechtfertigung des *status quo* aufzuweisen. Ironischerweise hat die Rezeption von *Heldenplatz* gezeigt, daß diese Argumentationen Spuren all jener Vorwürfe aufzeigen, die auf der Ebene der übertreibenden Figurenrede in dem Stück der politischen Realität Österreichs gegenüber geäußert werden.⁶ Die Universen, die Bernhard in seinen Dramen und Romanen entworfen hat, sind immer hochartifizuell gewesen und haben fundamental anderen Gesetzen als das alltägliche Leben gehorcht. Die Finsternis jedoch, die den Zuschauer von dem auf der Bühne Dargestellten abtrennt, scheint der letzte Raum, in dem Erkenntnis und Kritik angesichts des finsternen Alptraums noch möglich ist, den das zwanzigste Jahrhundert über die Menschheit ausgeworfen hat: "Auf tretende Figuren auf einem *Bühnenraum*, in einem *Bühnenviereck*, sind durch ihre Konturen deutlicher zu erkennen, als wenn sie *in der natürlichen* Beleuchtung erscheinen wie in der üblichen uns bekannten Prosa. In der Finsternis wird alles deutlich" (Bernhard, *Der Italiener* 82).

Anmerkungen

¹ Vgl. Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler* 31.

² Vgl. Jurgensen, "Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard" 104.

³ "Wer bei Bernhard," so Manfred Jurgensen in seiner Bernhard-Monographie, "vordergründige Auseinandersetzungen mit der zeitgenössischen Gesellschaft sucht, wird enttäuscht werden. Dennoch bietet dieses Werk eine der umfassendsten Analysen gesellschaftlichen Verhaltens. Bernhards Kritik an der Gesellschaft ist eine Kritik an den Geistesfiktionen des einzelnen" (53).

⁴ Was Hans Höller über Bernhards Drama *Minetti* notiert, läßt sich ohne weiteres auch auf *Heldenplatz* übertragen: "Fast jede der Wendungen fixiert den Bruch mit lebendigen gesellschaftlichen Beziehungen, welcher in der Sprache eine eigentümlich dinghafte verselbständigte Gestalt annimmt" (50).

⁵ Das Artifizielle der Sprache Bernhards untersucht unter sprachphilosophischen Gesichtspunkten ausführlich Jurgensen, *Thomas Bernhard* 139–159.

⁶ "Man muß geradezu Angst haben," so zitiert Andreas Razumovsky den Bernhard-Verleger Siegfried Unseld, "daß die Realität Österreichs die Realität des Stückes überholt. Denn meine Erfahrungen, die ich hier in Wien machte, zeigen ja, wie sehr dieses Stück von Thomas Bernhard die Realität trifft" (Razumovsky 85).

Bibliographie

Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*. Bd. 7. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.

Bernhard, Thomas. *Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986.

———. *Heldenplatz*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988.

———. *Der Italiener*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989.

Häller, Heinz. "Österreich. Eine Herausforderung." *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*. Hrsg. Wendelin Schmidt-Dengler und Martin Huber. Wien: Edition S, 1987. 111–151.

Höller, Hans. "'Es darf nichts Ganzes geben', und 'In meinen Büchern ist alles künstlich'. Eine Rekonstruktion des Gesellschaftsbildes von Thomas Bernhard aus der Form seiner Sprache." *Bernhard. Annäherungen*. Hrsg. Manfred Jurgensen. Bern: Francke, 1981. 45–63.

Jurgensen, Manfred. *Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung*. Bern, Frankfurt/M., Las Vegas: Peter Lang, 1981.

———. "Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard." *Bernhard. Annäherungen*. Hrsg. Manfred Jurgensen. Bern: Francke, 1981. 99–122.

Mann, Thomas. *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*. Amsterdam: Berman-Fischer, 1949.

Marx, Karl und Friedrich Engels. *Studienausgabe in 4 Bänden*. Hrsg. Iring Fetscher. Bd. 4. Frankfurt/M.: Fischer, 1966.

Razumovsky, Andreas. "Ausländische Infektion. Die Ausweitung des Burgtheater-Skandals." *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 15. Oktober 1988. Abgedruckt in *Heldenplatz. Eine Dokumentation*. Hrsg. Burgtheater Wien. Wien, 1989. 85.

Schmidt-Dengler, Wendelin. "Von der unbegründeten Angst, mit Thomas Bernhard verwechselt zu werden." *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*. Hrsg. Wendelin Schmidt-Dengler und Martin Huber. Wien: Edition S, 1987. 7–11.

———. *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*. Wien: Sonderzahl, 1989.

Sorg, Bernhard. *Thomas Bernhard*. München: C.H.Beck, 1977.

SCHILLER'S *DON CARLOS*: HISTORICAL DRAMA OR DRAMATIZED HISTORY?

Nicholas Vazsonyi

Given the heated theoretical battle which dominated the *Ars Poetica* of 18th century Germany, it is interesting to note that on the subject of history as a source for literature even the most vehement of opponents were not inclined to disagree. Gottsched discussed the matter in his "Vorrede" to *Der sterbende Cato* in 1732. Part of his manifesto was not to do anything "wider die Wahrheit der Geschichte . . .". Yet, he noted, because "was uns die Geschichte von Catons Tode lehren, viel zu kurz gewesen wäre, eine ganze Tragödie auszufüllen", he inserted what he called a "Zwischenfabel"—a liberal approach to be sure, and one which he defended with the following thoughts:

Es ist alles sehr wahrscheinlich eingerichtet, so daß niemand etwas widersprechendes darinnen antreffen wird. Bey dieser Zwischenfabel nun, die sich so genau zur ganzen Hauptgeschichte schicket, hat man Gelegenheit, eine sehr lasterhafte Person gegen die Tugend des Cato zu stellen; um dieselbe desto mehr zu erheben: wie etwa die Maler durch Schatten das Licht desto mehr zu erhöhen wissen. (2:16-17)

Lessing, Gottsched's theoretical successor and vehement opponent, did little to change the treatment of history. He thought that the author needed history "nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte" (317). Regarding accuracy, Lessing seems even less preoccupied than Gottsched: ". . . aber die Geschichtsbücher erst lange darum nachzuschlagen, lohnt der Mühe nicht" (317).

Without doubt, Schiller inherited this attitude as is shown in the majority of his 'historical' dramas. The one exception to this pattern

is his play *Don Carlos* (1787), which was written at a time when Schiller was devoting increasing amounts of time to the study of history, as well as to the writing of his historical treatise: *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* published in 1788, one year after the first completed version of *Don Carlos*. This article intends to show that during a brief period of transition around the mid-1780's Schiller's work as a historian *did* have an effect on his fiction, as did his literary personality color the tenor of his history.

In his "Vorrede" to the *Abfall der Niederlande*, Schiller confesses:

Meine Absicht bei diesem Versuche ist mehr als erreicht, wenn er *einen* Theil des lesenden Publikums von der Möglichkeit überführt, daß eine Geschichte historisch treu geschrieben seyn kann, ohne darum eine Geduldprobe für den Leser zu seyn, und wenn er einem andern das Geständniß abgewinnt, daß die Geschichte von einer verwandten Kunst etwas borgen Kann, ohne deswegen nothwendig zum Roman zu werden. (NA 17: 9)¹

Although there is no similar statement by Schiller in reference to *Don Carlos*, a comparison of the play with history will reveal that Schiller's attitude to the play was not all that different.

At this point, the question of what can be considered "history" and "fact" must be raised. This article is, however, not the proper forum either to perpetuate the age-old discussion, or even to review it in its bewildering complexity. The 20th century has been especially harmful for any 'neat' and 'tidy' definition of history, since in theory the validity of 'absolute fact' is no longer accepted and, in practice, the distasteful example of the wholesale re-writing of history books has become an all too common phenomenon in our time, rendering the possibility of 'objective' history moot.

Regarding methodology, this article will simply turn a blind eye to the above problem and will take a handful of books which deal with the Don Carlos period from a 'historical' rather than 'literary' perspective. In order to attempt some degree of 'objectivity', the books cited originate from several different countries and were written over a period of over 100 years.² The leading characters of the play—Carlos, Elisabeth, Philip, and Posa—will be taken in turn. Their respective characteristics and the events in which they take part will be compared to their parallel portrayal in the 'historical' sources.

This particular intellectual exercise has not as yet been undertaken by scholars. It is worthwhile because, although the subject of Schiller's

historical dramas has been discussed at length, the notion that he was quite free with the 'facts' has never been placed in doubt. Helmut Koopmann wrote: "Bezeichnender ist, daß Schiller sich in allen Phasen der Entstehungsgeschichte um die historischen Realitäten nicht sonderlich stark gekümmert hat: historische Faktizität war kein dramatisches Kriterium" (99). In 1952, Friedrich Sengle wrote that "Schiller scheint . . . im *Don Carlos*, den geschichtlichen Stoff nur zu seinem Sprungbrett [zu benutzen]" (53), while Graham Orton argued "that Schiller had no intention of writing a historical or political play" (8). Benno von Wiese implies the same attitude with statements like: "Mit der Königin hat Schiller . . . einen weiblichen Typus der 'schönen Seele' dramatisch verkörpert. . . . Das will freilich wenig in die spanische Welt der Inquisition hineinpassen" (252).

Gerhard Storz comes close to asking the right question, when he writes: "Dennoch ist die Frage nicht müßig, weshalb der Dichter so lange und . . . so vorsätzlich an dem Entwurf einer Liebestragödie in Übereinstimmung mit der 'Histoire' festhielt" (125). Perhaps the most comprehensive work to date is Ursula Wertheim's study, subtitled "zu Problemen des historischen Stoffes". Even though she painstakingly discusses the use of history in literature and focuses on *Don Carlos* analyzing Schiller's sources, she fails to ask the final question: objectively, how accurately does the play conform to history. Notwithstanding her genuinely circumspect approach and impeccable scholarship, she was unable to divorce herself completely from her predecessors. Paul Böckmann's commentary on the play is also worth a mention. He carefully constructs his argument around Schiller's theoretical approach to the question of history, but then does not step out of his theoretical construct to compare the actual work with actual history (407-422). Examining the question from such traditional perspectives seems necessarily to prejudice the outcome.

The relevance of this study is thus twofold. Approaching a well-known topic from a slightly different perspective is in itself intellectually justifiable. But, perhaps more significantly, this 'new' approach might clarify some of the apparent inconsistencies in this occasionally confusing drama. Already under attack in his own time, Schiller wrote a set of letters in defense of *Don Carlos*, noting with regret: "Es ist einer der fehlerhaftesten Zustände, in welchen sich ein Kunstwerk befinden kann . . . wenn es einer Nachhülfe bedarf, [den Betrachter] in

den rechten Standpunkt zu rücken'' (NA 22: 137-38). Ironically, the inconsistencies scholars and critics have noted may be a result of the historical 'accuracy' in the play. In some cases, scholars may even have misinterpreted scenes and events in the drama, based more on wishful thinking and expectation of what should be in the drama, than what was actually there. In fact, this article will show what has led to such misinterpretations and, using 'historical' sources, will further show that the drama is neither inconsistent, nor implausible.

"Chi può elencare tutte le versioni di questa storia?", asks historian Cesare Giardini, referring to the myriad of tales surrounding the death of Don Carlos, son of King Philip II of Spain (236).³ The shroud of confusion enveloping the life and death of the Prince is underscored by Robert Watson who refers to the "Various relations . . . given of that tragical and mysterious affair by the contemporary historians" (120).

In his own historical work, *Abfall der Niederlande*, Schiller too was confronted with multiple problems: "weite leere Strecken . . . anscheinende Widersprüche . . . isolierte Facta". But like a good historian, he proceeded to thorough research: "[ich] machte mich an die Quellen selbst, und so erweiterte sich zu einer ausgeführten Geschichte, was anfangs nur bestimmt war, ein allgemeiner Umriß zu werden" (NA 17: 7). He continues: "Ueber Armuth an Quellen läßt sich bei dieser Geschichte nicht klagen, vielleicht eher über ihren Ueberfluß—weil man sie alle gelesen haben müßte, um die Klarheit wieder zu gewinnen", and further on he notes:

Bei so ungleichen . . . oft ganz widersprechenden Darstellungen derselben Sache hält es überhaupt schon schwer, sich der Wahrheit zu bemächtigen, die in allen theilweise versteckt, in keiner aber ganz und in ihrer reinen Gestalt vorhanden ist. (NA 17: 8)

Such was his infatuation with history, that one can hardly be surprised at the following outburst: "Täglich wird mir die Geschichte teurer", wrote Schiller to Körner in 1786, "ich wollte, daß ich zehen Jahre hintereinander nichts als Geschichte studiert hätte" (Jonas 1: 291).

Notwithstanding the above, Storz, in his *Don Carlos* study, reacts to Schiller's stated intent: ". . . der Geschichte . . . getreu zu bleiben", by calling it an "erstaunliche . . . Auslassung" (126). This reaction is

perhaps understandable because, on first meeting, Schiller's characterization of Don Carlos seems very far from that historical Prince, who was disfigured from excessive inbreeding and who was noted for sometimes cruel and often erratic behavior. On the face of it, Schiller's protagonist is the embodiment of a *Sturm und Drang* hero: his passionate feelings for his stepmother to whom he had originally been betrothed; his hatred for a tyrannical father; his desire to flee to a distant province of the realm and there to lead a revolution against his father's despotic rule—these are but some of the elements pointing to the panache of a figure emblematic for that period and style, certainly distant from historical truth. Or do they?

Upon closer reading, one notices that the play contains no physical description of Don Carlos. The reader is merely told on two occasions that the Prince is twenty-three (I.ix, II.ii), and indeed he was that age in 1568, the last year of his life. If, instead of the popular conception of a dashing youth, one imagines a young man grotesque in features and then proceeds to a close reading of the text and stage directions, a character very different from the one commonly conceived begins to emerge.

Carlos is presumed to be attractive to women: Princess Eboli and his stepmother Elisabeth. This presumption is unfounded. For a start his own admission, "Ich bin / noch rein, ein dreiundzwanzigjäh'ger Jüngling," is hardly the expected state of affairs for a 'hot-blooded' Latin youth (I.ix).⁴ But the statement does seem to tally with historical sources. Carlos had taken a vow of chastity at Alcala to "ne rechercher jamais l'amour d'une autre femme que de son épouse" (Moüy 82). Whether or not he ever broke the vow is a matter for speculation. There were, however, doubts at the royal household whether Carlos was at all physically capable of sexual activity: "Ce qu'on redoutait, ce n'était pas un excès de pureté, mais une incapacité physique absolue" (Moüy 125). In a letter written during 1562 it is reported of Carlos: "Ni mostrar los otros efectos que se requerian à su edad" (qtd. in Moüy 125).⁵ So what is the basis for the amorous interlude between Carlos and Eboli? Does Eboli really love Carlos, as she later claims to Elisabeth (IV.ixx), or is this all part of an intrigue which ultimately causes her own demise? Does Reinhard Buchwald misread the play by stating: "Diese Frau sei . . . tugendhaft geblieben, 'weil sie liebte', nämlich Carlos" (446)? Or does Posa overreact by chastising

Carlos for running into "eines Teufels Arme" (V.iii). A look at history adds credence to Posa's warning. Gayarée describes Eboli as having been quite beautiful, but with a haughty and unscrupulous character, greedy of wealth and power. Supposedly she partook in Court intrigues and was suspected of having been Philip's mistress (145-46).

Her motives for trying to seduce Carlos are, in light of the preceding, quite understandable. And if there are still any doubts as to Eboli's sincerity, all is unmasked when, after trying every ploy to seduce the Prince, she gasps to herself: "Ich bin erschöpft—all meine Proben gleiten / Von diesem schlangenglatten Sonderling" (II.viii). And Carlos's own reaction? He was, no doubt, expecting to meet with Elisabeth when he went to the chamber, but his reticence toward Eboli could be caused partly by his awareness of her reputation. He says to her: "Man spricht, / Sie gelten viel" (II.viii). Fear of his own impotence might also have restrained him. Eboli notes: "Woher / Dies fremde unnatürliche Betragen?", and: "Ist's möglich?—Ein Gewissen ohne Beispiel / Für einen jungen Mann und Königssohn! . . . bei so viel Tugend / Erholt sich jedes Mädchens Angst" (II.viii). The more standard interpretation is that he rejects Eboli because his mind and heart revolve solely around Elisabeth.

Historically, Elisabeth of Valois, daughter of Henry II of France, was betrothed to Don Carlos of Spain to seal a peace treaty between the two nations. When Philip's own plans to marry Queen Elizabeth of England fell through in 1559, he decided to take Carlos's fiancée for his own wife. No one can know how the Prince felt, but as he was barely fourteen years old, it is easy to imagine that he was resentful towards a father planning to marry a girl who likewise was fourteen! Contemporary sources dwelt on a supposed secret love that transpired between Elisabeth and Carlos as they grew older. Historians have generally attempted to disprove such allegations.⁶

As for the Queen's personality, Benno von Wiese, with his mind clearly buried in 18th century theory, intimates that Schiller's characterization is based solely on fiction:

Mit der Königin hat Schiller zum ersten Male . . . einen weiblichen Typus der "schönen Seele" dramatisch verkörpert. . . . Das will freilich wenig in die spanische Welt der Inquisition hineinpassen, so daß die lichten, freimütig offenen, ja zärtlichen Züge dieser jungen Königin durchaus mit dem Düsteren des Hofes und seiner Ketzerverbrennung kontrastieren. (252)

But Charles de Moüy's description of the 'real' Queen is almost identical to that which von Wiese assumes to be 'fictional':

Douce, délicate, timide, asservie à une étiquette qui réprimait toute initiative, elle a passé rapidement dans ce sombre palais de madrid, sans laisser aucune autre trace que le souvenir vite effacé de ses grâces et des vertus. (47)

Regarding the love connection between Elisabeth and Don Carlos, de Moüy continues: "personne n'avait supposé qu'il y eût entre eux d'autre sentiment qu'une de ces affections pures entre toutes, honorées de hommes et bénies par Dieu" (50). To underscore the improbability of a romantic relationship, Elisabeth was a girl "avec une maturité au-dessus de son âge", which contrasted all the more with the reportedly immature, even slightly crazy, Prince (Moüy 49). This maturity is certainly present in Schiller's character; few who read the play could deduce that Elisabeth and Carlos are the same age. The most frequent interpretation of their relationship in the play is that Schiller sided with popular legend rather than history and depicted a mutual love intrigue between Prince and Queen. Rudolf Ibels's synopsis of the play is witness to the standard view:

Die Begegnung zwischen Carlos und Elisabeth gewinnt ihre dramatische Spannung durch das Widerspiel von Gefühl und Maske, Gefühlsausbruch und Bändigung. Elisabeth erhebt die Worte "Königin" und "Mutter" wie einen Schild gegen den Ansturm des in seiner Leidenschaft immer wieder maßlos werdenden Sohnes, aber auch gegen *ihre eigenen Gefühle* [my italics] für den früheren Verlobten und Geliebten. (21)

Even Wertheim talks of "die erdichtete Liebesgeschichte" (131). But where in the text, either in the Queen's own words, or in the stage directions, is the reader told what in fact "ihre eigenen Gefühle" are? The statement that her virtuous resistance of Don Carlos's approaches is a "Schild . . . gegen ihre eigenen Gefühle für den früheren . . . Geliebten" is pure interpretative speculation which conforms to the romanticized notion of the play, but does not find any substantiation either in Schiller's drama or in historical sources. Although some would like to believe that the Queen feels passionate rather than maternal or sisterly love for Carlos, in the absence of hard proof in the play to the contrary, it is perfectly reasonable to base the interpretation on history with which Schiller was familiar. This approach is strengthened when Elisabeth's conversations with Eboli are studied. Elisabeth

quickly forgives the Princess for trying to seduce Carlos, but reacts devastatingly when Eboli confesses her affair with Philip. Elisabeth never tells Carlos that she is in love with him, even in their emotional last meeting. Her strong support for her stepson in that scene merely keeps the final promise which Posa had earlier drawn from her—"Versprechen Sie mir, ewig ihn zu lieben"—for the good of the political cause (IV.xxi).

This is all in great contrast to Carlos's attitude towards the Queen. He loves her passionately (I.ii). Nevertheless, one is forced to ask whether this is love for its own sake, or rather an intense emotional reaction brought about by Carlos's own unique circumstances. Don Carlos, born in 1545, lost his mother a few days after birth. His father ruled over the largest, most powerful, empire in the world. Already having a reputation for being unemotional, this busy king paid little attention to his son, who was put under the supervision of tutors and governesses. Giardini goes as far as to say: "Si può dunque asserire che sino ai quattordici anni don Carlos non conoscesse o quasi suo padre" (86).⁷ Edward Grierson completes the picture:

As Carlos neared manhood . . . the picture was built up of a half-crazed buffoon. . . .

. . . The unbalanced nature of the boy can hardly be doubted on the evidence surviving. We can accept . . . the hatred for his father on which almost all reports agree. But equally we must allow that at least the hatred was rational. (143)

Gayarée tells us that Philip "treated Carlos with such studied coldness, if not persecuting aversion, that he drove him into a sort of frantic despair" (48), and Grierson adds "that to find one's prospective bride transformed into a stepmother gives some cause for complaint" (143). No one can know exactly how Carlos felt but, although Schiller may have stretched historical truth in his representation of Carlos's passion for Elisabeth, the idea that he loved her is not unfounded and may certainly be regarded as one of the only ways the Prince could have compensated for the hatred he felt for his father. Elisabeth was at once the object of all the dreams and longings of an unloved child and, at the same time, a person through whom Carlos could wound his father for years of ill-treatment.

The relationship between father and son, between King and Prince, is the axis around which the drama revolves. Schiller made Philip a

sixty year old man who, when standing over the dead body of Posa, cries out: "Ich / Bin nichts mehr — ein ohnmächtiger Greis!" (V.v). In fact, Philip was a little over forty when Carlos was twenty-three. Such a twenty year discrepancy could not have been an oversight by Schiller who rather, in the Gottschedian way, exaggerated Philip's age to heighten the emotional distance between him and Carlos and to underscore the spectacle of a marriage with a woman who was so much younger. Much has been made of the outwardly stern, yet inwardly humane ruler which Schiller portrayed in Philip. Although it might be construed that Schiller was taking a liberty with characterization, the Philip he showed is not very far from the man who seems to have existed in history. Whenever Philip is amongst others he acts according to his well-known character. These traits are confirmed throughout the play: in act I he humiliates Elisabeth in front of the Court, in act II he treats Carlos with disdain, in act III he rejects Posa's liberal ideas, and so on. Thus far, Philip's personality is not in conflict with history. Wertheim, in fact, agrees on this point (135). Schiller shows us the "human" side of the ruler only in his private moments—precisely those moments which cannot be recorded in history. It is left to conjecture, both for playwrights and for historians, to decide what kind of person Philip really was. Interestingly enough, some historians share Schiller's view that deep down Philip was much more human than his stern, cool, dispassionate exterior might lead one to believe.⁸

There are some specific events in the play connected with Philip which may readily be compared with those known of history. As the curtain rises on act III, it is just before dawn. Philip is wide awake, obviously having not slept during the night. He says: "Schlaf? / Schlaf find ich in Escorial — Solange der König schläft, ist er um seine Krone" (III.ii). Grierson notes that "much . . . was accomplished in the famous night sessions either alone or with his secretaries" (92). Later in the same act Medina Sidonia, Admiral of the ill-fated Spanish Armada, arrives to break the news of the naval disaster to his King. (Once again Schiller breaks with historical chronology; the Armada did not sail until 1588, twenty years later than the period depicted in the play.) Philip's response when hearing the news from Sidonia is: "Gott / Ist über mir — Ich habe gegen Menschen, / nicht gegen Sturm und Klippen sie gesendet" (III.vii). Orton hails this as being the act of "a ruler who could evoke our admiration when he received the news of

the defeated Armada" (9). Ibel talks of "Des Königs großmutiges und gerechtes Verhalten gegenüber dem Herzog von Medina Sidonia" (30). But are these not both misreadings? Schiller consciously placed this scene in the play out of historical context, but not necessarily for the reasons literary scholars commonly cite. Several sources confirm that, in 1588, a scene similar to the one in the play actually occurred. Nevertheless, some historians interpret Philip's reaction in quite a different manner:

When he heard of the disaster of the Invincible Armada, his countenance did not change, and he contented himself with saying, "That he had sent his ships to contend against men and not against the elements." . . . Such impassiveness was easily attained by a man who had no heart. (Gayarée 57)

If one looks at Schiller's stage directions one sees that the King's countenance indeed does not change, but rather he replies "nach einem langen Stillschweigen" (III.vii). Giardini confirms Gayarée's account of the story.⁹

Were Philip really "gerecht", as Ibel says, he would have shown his displeasure at the Admiral responsible for the worst catastrophe in naval history. Were he to evoke our "admiration", as Orton suggests, he would surely display concern for the thousands of sailors who perished at sea. He did none of these, either in history, or in Schiller's play. That the Grantees say the King had been "gnädig" and "gerecht" after the incident is not sufficient to warrant the traditional assessment of Philip's response (III.vii). They clearly say and do what they consider propitious. After all, before the audience with the King, Medina Sidonia was "von allen Umstehenden sichtbar vermieden" (III.vi).

Despite occasional indifference, Philip does seem to have cared a great deal about the fate of Flanders. It was on this issue that he and his son clashed both in history, during 1567-68, and in the play. Philip's concern over the province was twofold. First, it would have been embarrassing to lose territory inherited from his father, Charles V. Second, Philip intended to extinguish all traces of the Protestant Reformation. Historically Don Carlos, desirous of a more active role in government, wanted to be sent as a General to the Netherlands. When he found out that the Duke of Alba had been given the assignment instead, Carlos flew into a rage and attacked the Duke, as

depicted in the end of act II scene 5.¹⁰ Carlos's strange behavior in the following scene when he "eilt auf den Herzog zu und küßt ihn", saying, "Versöhnung! Herzog! Alles sei vergeben!" (II.ii) again mirrors history: "Don Carlos vit qu'il fallait céder, et, dissimulant sa rancune, embrassa le vieux général" (Moüy 54).¹¹ Grierson says the following about Carlos's subsequent decision to flee to Flanders: "that the boy may have intended to fish in Protestant waters and even to flee abroad where he could have formed a focus for discontent is by no means impossible" (144). Nevertheless, Don Carlos was not possessed of the noble intent to go to the Netherlands and free the Flemish from the tyranny of Spain, securing in its place a flowering democracy (Moüy 170-72). This is the romanticized version of the Prince's story. A closer inspection of the play will show that Schiller did not yield to such a view.

Don Carlos's first meeting with the Flanders question occurs in act I scene 2 when Posa, returning from a trip to the Province, seeks to inspire the Prince to take up the cause of freedom. However, as Benno von Wiese correctly points out, Posa "findet nicht den 'löwenkühnen Jüngling', 'zu dem ein unterdrücktes Heldenvolk' ihn sendet, er findet einen seelisch kranken Menschen". All Carlos seeks is "die rein persönliche Beziehung" (249-50). So far, then, Carlos's character corresponds to history: a mentally disturbed, self-centered, immature Prince. Schiller keeps reinforcing these aspects of Carlos throughout the play—especially the signs of mental disturbance. For instance, in act II scene 4 the stage directions read: "Carlos: von einer plötzlichen Erstarrung ergriffen", then, "Er läßt die Arme sinken, blickt scheu umher und fängt an, sich zu sammeln", saying "ich war / So eben nicht ganz bei mir" (II.iv). After Carlos is arrested, the Queen explains it to herself thus: "Eines Fehltritts wegen, / Vermuth' ich, der dem heftigen Charakter / Des Jünglings sehr natürlich war" (IV.ixx). After his encounter with Carlos, Alba says, "Bei Gott, das ist doch seltsam!" (II.vi). Compare the preceding with that which historians write, and one sees the unstable personality of Carlos confirmed.¹² The Prince would commonly swing between a state of "douceur" and "démense furieuse" (Moüy 204).

So when does Carlos become the romantic idealist which Schiller is reputed to have created? Scholars see the last scene of the play—Carlos's meeting with Elisabeth—as a metamorphosis, a sublimation of the character. Ibel writes: "Carlos hat jetzt jenen Zustand der

Naturlosigkeit erreicht, wie er dem Idealisten, der für seine Wahrheit und sein Werk zeugen will, gemäß ist" (42), and according to Benno von Wiese: "Der Don Carlos am Ende des Dramas kennt . . . keine Furcht mehr vor Menschen. Alles selbstsüchtige ist in seinem Herzen erloschen" (277). This interpretation runs counter not only to history, but to the character Schiller has consistently portrayed for the preceding 5,280 lines. Carlos does indeed say:

Ich habe
In einem langen, schweren Traum gelegen.
Ich liebte—jetzt bin ich erwacht. Vergessen
Sie das Vergangene!

and, later:

Es gibt ein höher, wünschenswerter Gut,
Als dich besitzen—Eine kurze Nacht
Hat meiner Jahre trägen Lauf beflügelt,
Frühzeitig mich zum Mann gereift. Ich habe
Für dieses Leben keine Arbeit mehr
Als die Erinnerung an ihn! (V.xi)

These are hardly the words of someone who has been fundamentally transformed—he is as impetuous, as extreme, as crazed as before. Just because Carlos says so, does the reader have to believe that he has genuinely changed overnight? No doubt he is devastated by the murder of his friend, Posa. Such a loss, especially of the only friend who seemed willing to protect Carlos from his inhospitable surroundings, could certainly have pushed the mentally unstable lad over the edge. But it is hardly the ingredient to transform one into the thoughtful leader of a worthwhile political cause. Having drawn a sword on his father as they both stand over Posa's body, Carlos says: "Glaubt / Ihr ich sei rasend? Nein ich bin nicht rasend" (V.iv). But are madmen not the last to know that they are mad?

"Ein reiner Feuer hat mein Wesen / Geläutert", says Carlos (V.xi). Whether this is the fire of an idealist or rather one of someone who is clinically insane, Philip must still act to protect his empire. As Grier-son says: ". . . either politically or because of his mental state—Carlos had become so dangerous and unstable an element in Spain that it had become vitally necessary to destroy him" (144). Exactly as paralleled in the play, the real Philip consulted with the church before taking the unusual step of incarcerating his son.¹³ Philip's fear was that, in the

wrong hands, Carlos could be used as a tool, a pawn, a symbol around which rebellious elements could assemble.¹⁴

The political and philosophical ramifications of the situation in the Netherlands, which increasingly became the focal point of Schiller's interest, finally brings us to Don Rodrigo, Marquis of Posa, the only major character in the play whose origins are harder to trace historically. At first only called a "Kammerjunker des Prinzen" in the so-called "*Thalia-Fassung*" of 1785, Schiller later elevated Posa to "Malteserritter, Grande von Spanien" and gave him a key role—thereby giving scholars justifiable grounds to call the play ahistorical. Indeed, if one looks at the character Schiller created, one can see how such a person is judged almost too good to be true. At first he is presented to the audience as a knight in shining armor, from a world of chivalry whose time is sadly passed (see the act I scene iv conversation between Elisabeth, Posa, and Modcar).

For the Grandees Posa is "der kühne Malteser", because of his heroic defense of Malta. After hearing a litany of praise from the courtiers, the King is astounded that a man of such accomplishments has no enemies (III.vii).

Posa not only represents a bygone age, his ideals are also those of an age whose time has not yet come. He says to Philip: "Das Jahrhundert / Ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe / Ein Bürger derer, welche kommen werden" (III.x). It is through Posa that Schiller can convey those ideals so relevant to the 18th century—"Ich kan nicht Fürstendiener sein", and, "Geben Sie / Gedankenfreiheit" (III.x). If Posa is a man of past and future, then he is a man for all times, hence his universality and timelessness. Using the same logic, he must by definition also fit into the 16th century. According to Schiller, a figure such as Posa could certainly have existed in those times:

Der Zeitpunkt, wo er sich bildet, ist allgemeine Gärung der Köpfe, Kampf der Vorurteile mit der Vernunft, Anarchie der Meinungen, Morgendämmerung der Wahrheit—von jeher die Geburtsstunde außerordentlicher Menschen. (NA 22: 140)

Did the possibility for such a person exist; were the components present in 16th-century Spain for Schiller to construct such a character with justification? First, Don Carlos really *did* have a "Kammerjunker" by the name of Don Rodrigo (Giardini 218). Second, King Philip *did* let one man become close to him, a man whose fate was almost as bad

as Posa's. Gayarée describes the Secretary of State to Philip, a man by the name of Antonio Perez, as someone who had become the most influential person in Spain with the King. He was well-educated, had travelled extensively, and always produced a "favorable impression" at Court. He was "refined, flexible," and had "obtained the first place in the cold heart of his Sovereign" (146-47).

Lastly, as Wertheim also points out on more than one occasion, "modern" ideology *had* begun to permeate Spanish society during the 16th century (142, 158). Giardini notes also that the ideas for Reformation had permeated all of Spain, brought by people who had travelled to those areas of Europe which had begun to stir. Even clerics and the nobility had been converted to a certain extent (97).

If one combines the preceding elements: Carlos's "Kammerjunker" Don Rodrigo, Philip's trusted advisor Antonio Perez, with a nobleman who was well-travelled and had absorbed the ideas of reform, the result is a blueprint for Don Rodrigo, Marquis of Posa, best friend of Carlos and Philip, true believer in freedom of thought for a Protestant Flanders.

And what of Posa's actual role in the play? His ideas are certainly not altogether out of step but, never having existed, his actions must run counter to history. Posa's goal is to bring liberty to the Netherlands, and he begins working toward this objective at the very beginning of the play. Late in the fifth act, when all is already lost, Alba discovers documents of dubious origin, allegedly outlining Posa's arrangements for a united attack on Spain. This, interestingly enough, is the first hard evidence of anything Posa had accomplished. Until that point, the Marquis had merely done a lot of talking. The anomaly led scholar Otto Harnack to an unusual set of ideas. His theory is that Alba falsified the documents in order to ruin Philip's memory of Posa, and thereby any hold the idealist might have had on the King (287-91). Harnack's arguments are convincing especially if one adds the fact that Alba needs to regain the favor of the King and, further, that Posa is hardly a powerful enough figure to have coordinated "Solimans Flotte" with "alle nord'schen Mächte" (V.vii). If Harnack is right—and despite Wertheim's dismissal of it there is no compelling reason to dispute the theory (174)—then all that is left of Posa is an idealist who is more talk than action, and consequently no challenge to the historical accuracy of the play.

The title of this article posed the question whether *Don Carlos* is a

historical drama, or dramatized history. Were it the former, it would merely fit neatly with Schiller's other works of the same category. The play, however, is clearly an anomaly as was already noted in Schiller's own time—a view confirmed by critics and scholars over the past two hundred years. As such, is *Don Carlos* merely a poorly conceived work, filled with inconsistencies? or does it move in the direction of a different genre, consistent within itself, but ripe for misinterpretation by those who study and analyze it from the most standard perspective? This article's close reading of the play accompanied by references to assorted 'historical' sources confirms the notion that the latter is the case. The next question would be: in which direction does this new genre lead? Given Schiller's contemporaneous infatuation with history, the logical answer is "dramatized" history.

All the same, it is equally clear from the evidence that Schiller noted with discomfort the problems of the play's reception, probably accounting both for the long break before his next drama, *Wallenstein* (1798), and for his "return" to the more traditional use of history in drama as discussed by Gottsched and Lessing.

Notes

¹ NA: Nationalausgabe, see Works Cited.

² For a detailed study of Schiller's historical sources and his fidelity to them, consult Wertheim. Also, Böckmann analyzes the credibility of Schiller's main source, the Abbé de Saint-Réal (410-14).

³ "Who can list all the versions of this story?"

⁴ The so-called "Letzte Ausgabe" of 1805 is being used for all quotes from the play (NA 7 Teil I: 359-645). With the exception of some variations in spelling, these quotes are identical to those in the so-called "Erste Fassung" of 1787 although, in some cases, the scene number is slightly different (NA 6: 5-399).

⁵ "He did not show those signs one would expect at his age."

⁶ See Giardini p.128.

⁷ "One could assert that until his fourteenth year, Don Carlos hardly knew his father."

⁸ See Giardini pp.76-77.

⁹ See Giardini p.62.

¹⁰ The Duke of Alba was actually in Flanders during 1568.

¹¹ The sword fight and the embrace took place on two separate occasions, which Schiller combined into one event.

¹² See Moüy pp.203-04.

¹³ See Moüy p.217.

¹⁴ See Moüy p.184-85.

Works Cited

- Böckmann, Paul. "Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des *Don Karlos*". *Schillers Don Karlos: Edition der ursprünglichen Fassung und entstehungsgeschichtlicher Kommentar von Paul Böckmann*. Stuttgart: Klett, 1974.
- Buchwald, Reinhard. *Schiller: Leben und Werk*. Wiesbaden: Insel, 1959.
- Gayarée, Charles. *Philip II of Spain*. New York: Widdleton, 1866.
- Giardini, Cesare. *Il Tragico Destino di Don Carlos: (1545-1568)*. Verona: Mondadori, 1933.
- Gottsched, Johann Christoph. *Ausgewählte Werke*. Ed. Joachim Birke. 12 vols. Berlin: de Gruyter, 1968-87.
- Grierson, Edward. *The Fatal Inheritance: Philip II and the Spanish Netherlands*. New York: Doubleday, 1969.
- Harnack, Otto. *Essais und Studien zur Literaturgeschichte*. Braunschweig: Vieweg, 1899.
- Ibel, Rudolf. *Friedrich Schiller: Don Carlos. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas: Für den Schulgebrauch zusammengestellt*. Frankfurt a. Main: Moritz Diesterweg, 1977.
- Koopmann, Helmut. "Don Karlos." *Schillers Dramen: Neue Interpretationen*. Ed. Walter Hinderer. Stuttgart: Reclam, 1979. 87-108.
- Moüy, Charles de. *Don Carlos et Philippe II*. Paris: Didier et Ce, 1864.
- Orton, Graham. *Schiller: Don Carlos*. London: Edward Arnold, 1967.
- Schiller, Friedrich. *Schillers Briefe*. Ed. and annotated by Fritz Jonas. 7 vols. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1892-96.
- _____. *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Ed. Petersen et. al. 42 vols. to date. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1943-
- Sengle, Friedrich. *Das historische Drama in Deutschland: Geschichte eines literarischen Mythos*. 2nd ed. Stuttgart: Metzler, 1969.
- Storz, Gerhard. *Der Dichter Friedrich Schiller*. Stuttgart: Klett, 1959.
- Watson, Robert. *The History of the Reign of Philip the Second of Spain*. New York: Long, 1818.
- Wertheim, Ursula. *Schillers Fiesco und Don Carlos. Zu Problemen des historischen Stoffes*. Weimar: Arion, 1958.
- Wiese, Benno von. *Friedrich Schiller*. Stuttgart: Metzler, 1959.

POSTMODERNES SPIEL UND MODERNE PSYCHOANALYSE—EINE BINÄRE OPPOSITION?

Essay zu Russell Bermans. *Modern Culture and
Critical Theory, Arts, Politics, and the Legacy
of the Frankfurt School.*

Harald Weilnböck

Russell Bermans Zusammenstellung seiner (11) Aufsätze aus den 80er Jahren folgt mit Entschiedenheit der Intention, den kritischen Impuls der Frankfurter Schule wiederzubeleben und ihn auf die Ästhetik und Politik dieser sogenannten postmodernen Dekade zu richten, die jegliche Lust auf irgendeine kritische Äußerungsweise verloren zu haben schien. Als eine repräsentative Figur der *German Studies* ist Berman fest entschlossen, sich die Möglichkeit einer Ideologiekritik nicht als jakobinisch-auflärerischen Terrorismus diffamieren zu lassen. Das Vorzeichen/Vorwort seines Unternehmens ist mit einer pointierten Gegenüberstellung von Horkheimer/Adornos *Dialektik der Aufklärung* mit dem jedoch nur durch den frühen Lyotard repräsentierten poststrukturalistischen Projekt gesetzt. Während freilich für Adorno das Dilemma der instrumentellen Vernunft im Rahmen der Aufklärung korrigierbar ist, scheint Lyotard einen unverantwortlichen, *nicht antwortenden* Ellenbogen-Eklektizismus zu empfehlen. Natürlich muß sich Berman hier vorwerfen lassen, den armen Lyotard nur spärlich und mit polemischer Tendenz zitiert zu haben (Michael 193), was tatsächlich einer Karikatur ähnlicher sieht als einem Portrait. Und in der Tat ist die ungenügend reflektierte eignene Position der Polemik ein Problem, da sie sich auch nach Maßgabe der Kategorien der Kritischen Theorie ihre Macht und Gewalt bewußt machen sollte, gerade wo sie die Opposition zwischen dem Franzosen und dem Deutschen

zur nachgerade klassischen Binarität hin polarisiert—gerade wo die Polemik das Feuer schürt, um lodern zu können. Jedoch vielleicht liegt die eigentliche, will heißen kontextuelle Bedeutsamkeit dieses Buches nicht so sehr im exakten *close reading* seiner Antagonisten als Texte, sondern in der Thematisierung des psycho-historischen, insbesondere des intellektuell-universitären Milieus, das durch sie bezeichnet ist. In diesem Kontext mag man Bermans oft nicht ganz (*un-)*gerechte Vehemenz mit den 80er Jahren und ihrem Mangel am Willen oder an der Fähigkeit zur politischen Interaktion entschuldigen, soweit eine Schuld und nicht vielmehr ein bestimmtes Interesse vorliegt. Denn Bermans Kritik gilt wohl unausgesprochen vor allem der anfänglich recht euphorischen Auslegung der Postmoderne im relativ behüteten Deutschland, die selbst in ihren profunderen Äußerungen, wie bei Wolfgang Iser, gerne auf einen hoffnungsvoll-friedensbewegten Pluralismus erkennen würde, wo der rauhe Kapitalismus der USA mit gutem Grund allerhöchstens den “neoliberalen Pluralismus der Interessengruppen [und die] Demokratisierung der Computer” (Benhabib 121) einräumen kann.

Zunächst einmal nimmt Berman Lyotard ganz entschieden beim politischen Wort, denn Lyotard favorisiert, entsprechend der französischen Bildungspolitik, die Eliteinstitutionen der technischen Spezialisten vor den öffentlich-demokratischen Universitäten. In diesem konkreten politischen Kontext nimmt der eigenartige Optimismus im Lyotardschen Gefolge eine zynische Note an und wäre als spezifische Art von Emotionalität vielleicht mit Fredric Jamesons Kategorie des “Erhabene[n] im Zeichen der Hysterie” (76) genauer zu erfassen, das aus frei flottierenden “Intensitäten” (72) ohne konkrete referentiell-historische Bindung lebt. Zweifellos ist jene grundlegende Mentalität des bedingungslosen und [R]ück-Sichts-losen Wohlgemut dem hoffnungsvollen Pessimismus eines Adorno inkommensurabel. Zudem verweist Berman auf die verblüffenden Reste einer hegelianisch geprägten Geschichtsphilosophie (7), die hinter Lyotards agonalem Postmodernismus ein eigenartig nostalgisches Schattendasein führen. Horkheimer/Adorno kämen ohne diese idealistische Nostalgie des Ursprungs aus und beziehen aus dieser Fähigkeit zu trauern die Kraft für kritische Theorie und politische Utopie. Vielleicht ist es gerade diese paradoxe Verbindung historisierender und fragmentierender Impulse, die Lyotards Philosophieren den selbsterklärten Status des Mythisch-Narrativen verleiht, jedoch von Gérard Raulet mit gutem Grund eine

“<animistische> Soziologie” (129) genannt werden konnte. Es ist wahrscheinlich Bermans eigener postmoderner Schattenseite zuzurechnen, wenn er den Vergleich Horkheimer/Adorno und Lyotard nicht wie etwa Rolf G. Renner (152–83) oder Reiner Nägele (108) systematisch durchführt, sondern seine Polemik gegen den Poststrukturalismus in den Einzelessays *en passant* aufblitzen läßt, quasi einer Ästhetik der Plötzlichkeit folgend. Weil sich Berman vor allem auf den frühen Lyotard bezieht, geraten die im einzelnen stimulierenden Untersuchungen (über Foucault, Adorno, Benjamins Faschismusbegriff, Leni Riefenstahl, Ernst Jünger, Botho Strauß, die Postmoderne und die Friedensbewegung) an verschiedenen Stellen in die Gefahr, “mit der umstandslosen Ineinsetzung von Postmoderne und Neokonservatismus [einem] alten Ritual der kulterellen Linken” (Huysen 25) zu verfallen.

Das erste Kapitel beginnt mit Foucault und seiner von Nietzsche entliehenen Kritik des liberalen Freiheitsbegriffs, der eine “Erfindung der herrschenden Klassen” sei (12); Foucault scheint hier die Farben von Horkheimer/Adornos *Dialektik der Aufklärung* anzunehmen. Jedoch Berman decouvriert dieses Nietzschezitat als ein Stück postmoderner Augenwischerei, das Nietzsche und Foucault selbst in ein marxistisches Licht rückt, wo nur ein marxistisches Sprachspiel mit dem Klassenbegriff getrieben wird, das jegliche Aussicht auf eine Freiheit von den Diskursen der Macht längst aufgegeben oder vergessen hat. Genealogie habe zu keiner Zeit wirklich klassenkämpferische Impulse gehabt, während andererseits Adornos letzte Hoffnung auf Emanzipation sicherlich keine “Erfindung der herrschenden Klassen” (15) sei.

Den fundamentalen Unterschied dieser beiden intellektuellen Gesten arbeitet Berman anhand der Masken-Metaphorik dieser zwei Autoren heraus, und zwar anhand der Kategorie von Akzeptanz versus Tilgung des Physiognomischen. Während Adorno die Maske (Thomas Manns) als einzig mögliche und hoffnungsvolle Erscheinung von Identität auffaße, bedeute sie bei Foucault nur ein beliebiges und frei zirkulierendes Austausch-Selbst. Die Maske des Menschen und der Welt ist für Adorno noch lesbar—als syntagmatisch-diachrone Zeichnung, die von Unterdrückung, jedoch auch vom Ausblick auf deren Ende handelt. Noch in der Geste des Schmerzes erscheine “die durchgekrenzte Bestimmung der Materie” (20). Hier wird Berman von einer Art postmodernem Schwindel befallen: “*durchkreuzen*, cross out; freedom is heteronomy under erasure. / No. Scratch that.” (21). Berman

will Derridas Durchstreichung von Adornos Durchkreuzung säuberlich getrennt haben, denn—so die Implikation—wo Adornos Durchkreuzung ein produktiv-emanzipatorisches Umschreiben ist, meint Derrida die totale Tilgung der historischen Spur. Das ließe sich sicherlich leichter von Ernst Jünger sagen als von Derrida, und um die absolutistische Tilgung jeder physiognomischen Lesbarkeit in den metallisch-unbeweglichen Gesichtern von Jüngers Soldaten-Arbeiter-Typus ist es Berman ja eigentlich zu tun. Renner gibt eine wertvolle Anregung, Durchstreichung und Durchkreuzung synoptisch aufeinander zu beziehen, wenn er Derrida und Alexander Kluge mit dem Verweis auf den Freudschen Wunderblock (Renner 295) in einen Zusammenhang stellt: Die übereinanderprojizierten Einschreibungen des Wunderblocks löschen sich nicht gegenseitig aus, sondern durchdringen sich und erzeugen die Physiognomie einer persönlichen Geschichte. Auch Ehrhard Bahr (1988) betont die geheime Verwandtschaft zwischen französischem Poststrukturalismus und deutscher Kritik, indem er die tendenzielle Versöhnung des späten Foucault mit einem nicht-metaphysischen Projekt der “permanenten Aufklärung” (102) aufzeigt.

Im Riefenstahl-Kapitel (6) schlägt Berman die Brücke zu seiner Theorie des Faschistoiden, das er als zwanghafte Privilegierung der visuellen Repräsentation vor der schriftlichen definiert: Wenn der Wille triumphiert, tut er das als Bild. Schon Jameson hatte von der “Privilegierung des Sehvermögens” als “neue Arbeitsteilung im <Körper des Kapitals>” gesprochen (51), und die feministische Theorie monierte das zwanghafte Sehen als männlich aufgeklärt-wissenschaftlichen Voyeurismus (Keller/Grautkowsky 213). Anders als bei dem recht männlichen Berman jedoch wird in der feministischen Einschätzung das Visuelle nicht der Schrift sondern dem Somatischen der Körperberührung genenübertgestellt, deren Taktilität etwa ein Walter Benjamin dem extrem[istisch]en Moment der Sprengung vorbehält (164; 258), die doch entweder im Konkreten suizidal ist oder im Fiktiven als Schnappschuß ins Bild zurückfällt. Hans-Jürgen Syberbergs Untertitel ist also mehr als nur wörtlich zu verstehen: Hitler *ist* “[e]in Film aus Deutschland” (Berman 100). Berman verweist auf Ernst Jüngers ähnlich ominösen (Unter-) Titel, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, der die Anwendung der visuell-ästhetischen Kategorie der Gestalt auf die Politik empfiehlt. Thomas Elsaessers These zu Rainer Werner Faßbinder und dessen Bearbeitung des Faschistoiden als Komplex des

“to be is to be seen” (49) wäre hier gut geeignet gewesen, das Argument zu erweitern und bis zu Jacques Lacans Spiegelstadium und Heinz Kohuts psychoanalytischem Konzept der Spiegelübertragung fortzuführen. Mit Kohut hätte sich dann—vielleicht weniger einem dialektischen als vielmehr empathischen Gespür für die (A/)-andere Seite folgend—die ganz und gar unpolemische Frage stellen lassen, warum *Gestalt* auch Therapie sein kann, wie es die von Berman favorisierte Schrift der verbrannten Bücher eben nun mal nicht ist.

Im Bemühen um die historische Differenzierung der Kategorie des Faschistoiden skizziert Berman eine Unterscheidung zwischen der *episch-linksgerichteten Modernität*, der *liberalen Modernität* und der *faschistoiden Modernität*; letztere setzt die (a) Wiederkehr des Gleichen an die Stelle der geschichtlichen Teleologie bürgerlicher Vorstellung, die (b) Identifikation mit dem visuellen Spektakel anstelle von Identität/Entwicklung und einen (c) pseudodokumentarischen Charakter des Textes an die Stelle der Autonomie der Kunst. Zentraler Indikator des Faschistoiden ist für Berman Jüngers *spectaculum* der die Schrift besiegenden Gestalt-Gewalt, das als Prinzip der “postautonomous, postmodern culture” (107) auch heute die Ästhetisierung des Alltagslebens betreibt.

Jüngers Diktum, den Weimarer Intellektuellen sei der “verräterische Charakter ins Gesicht geschrieben” (108), ist Berman das paradigmatische Motto der visuellen Implosion von Schrift und Körper zur potentiell rassistischen Physiognomik. Die slochermaßen vollzogene Verabschiedung der ästhetischen Autonomie bedeute gleichzeitig das Autodafé der Schrift *per se*, die Aufhebung des Symbolischen im Imaginären. Es paßt nicht ganz zu Bermans anti-poststrukturalistischer Haltung, daß er die Lacansche oder Baudrillardische Terminologie meist nicht als solche zitiert, sondern wie allgemein gebräuchlichen Wortschatz verwendet; oder ergibt sich etwa die Wertschätzung des Sprachlichen vor dem Bildlichen aus einem selbstverständlich vorausgesetzten Hintergrund jüdischer Mystik? Hinsichtlich des Phänomens/Phantasmas der Beschneidung oder physiognomischen Markierung bleibt zu fragen, inwieweit sie tatsächlich ein so selbstverständlich eindeutiges Moment des Individualisierend-Symbolischen ist, wie Berman angesichts der Maske Adornos feststellte. Die Markierung/Einschreibung muß nicht unbedingt ein faschistoid standardisiertes Einheits-Brandzeichen sein, um ein Zeichen mehr der Entfremdung als der gesunden Individuation abzugeben. Von der obendrein leid-

verzückten Einschreibung eines ausdrücklich individualisierten Textes wüßte schon Kafkas *Strafkolonie* zu berichten. Bermans eigenartige Wertschätzung für den angeblich individualisierenden, jedoch eigentlich nur sadomasochistischen Schmiß der schlagenden Studentenverbindung (111) gilt es in dieser Richtung zu hinterfragen. Denn die trügerische Vielfalt der postmodernen Totalvermarktung vollzieht ja letztlich die totale Einschreibung des gesamten "designer bodies" zur Gesamtkunst-Tätowierung; sie entspringt der "postmodern scene" einer alles erfassenden "political economy of signs" (Kroker/Cook, 17) und ist als inzwischen völlig schmerzfreie Warenform in der diversivierten Spätform der Massenproduktion gleichzeitig vielfältig und anti-individuell. In jedem Fall stimmt es nachdenklich, daß Benjamin als das angebliche Gegenteil Jüngers diesem antwortend ebenfalls das Brandzeichen bemüht und somit im wörtlichsten Sinn in die selbe Kerbe schlägt: denn Jüngers *Krieg und Krieger* steht die "Herkunft aus der rabiatesten Dekadenz *an die Stirne geschrieben*" (Benjamin 240; Hervorh.H.W.). Man mag traurig sein über den Erstickungstod, den die von Herzblut tropfende, schneidend scharfe Feder des Kritikers unter der unentrinnbaren Hochglanzfolie postmoderner Rühr-mich-nicht-an-Hermetik erleidet. Aber muß man sich gleich wie seinerzeit das Gesicht zerkratzen?

Von dieser kleinen Unschäfe in den Gesichtszügen der Moderne abgesehen, trifft Bermans Motto von der Ästhetisierung der gesamten Wahrnehmungswelt sowohl den Kern der faschistoiden Disposition eines Jünger als auch ein zentrales Moment der "Postmodern Scene" und der unentrinnbaren Totalität ihres "designer environment" (Kroker/Cook 18). Eine Ahnung Jamesons zeigt, wie dieser *circulus vitiosus* zu seinem fatalen [Ab-/Kurz-]Schluß kommt, denn nicht nur das "gesellschaftliche Leben", sondern auch die "psychische Struktur [der Individuen] [ist] auf neuartige und noch nicht theoretisierte Weise zur >Kultur< geworden" (93). In diesem Sinn plazierte Berman die Avantgarde und die Postmoderne auf der Entwicklungslinie derselben Sackgasse. Die Attacke der Avantgarde ging nach hinten los, sie war Symptom und führte widerwillen zur Ästhetisierung und gleichzeitigen Kommerzialisierung aller Lebensbereiche. Es erfolgte die falsche Aufhebung von Kunst und Wirklichkeit und die Fetischisierung eines zusammenhangslosen Eklektizismus. Zur Verdeutlichung verweist Berman auf Istvan Szabos Film *Mephisto* (1981), der Höfgens avantgardistische Wut auf die traditionelle Oper als rebellische Vortstufe

seines skrupellosen Konformismus mit den Nazis präsentiert. Die Argumentation läuft teilweise Gefahr, in das "Sündenbock Avantgarde"-Schema (Günther 418) zu verfallen. Es bleibt zu fragen, ob zwischen der narzißtischen Wut eines Schauspieler-Intendanten und der Inspiration eines produktiven Künstlers der Avantgarde nicht ein irgendwie faßbarer qualitativer Unterschied auszumachen ist, zumal Berman selbst auf erfrischende Art zugleich wütend und negativ dialektisch sein kann—manchmal bis an den Rand des Verlustes der klaren kritischen Stoßrichtung; was unter poststrukturalistischem Vorzeichen ja nicht das schlimmste wäre. Eine *postmoderne Kritik* (!) würde sicherlich die zwanghafte Kehrseite der Insistenz auf der autonomen Identität des Künstlers und/oder Kritikers betonen und sie vielleicht gerade in Szabos Film ausfindig machen: und zwar in dessen hypertrophem Starkult für den diabolisch suggestiven Klaus Maria Brandauer. Durch den geschickten Einsatz Brandauers gelingt es der Regie, auf fatale Weise das Charisma des Gustaf Gründgens wiederzubeleben, das der Film zu kritisieren vorgibt. Diese Form der Charismatik verträgt sich allemal besser mit der nicht-avantgardistischen "traditionellen Narrativität (45) dieses Films, von der Berman hier so angehtan zu sein scheint.

An Gustav Aschenbach in *Tod in Venedig* zeigen sich exemplarisch die beiden Pole des modern beginnenden Dilemmas der Postmoderne. Die Kunst löst sich ihm in sinnliche Unmittelbarkeit auf, während die venetianische Wirklichkeitswelt um Tadzio sich zunehmend ästhetisiert und unwirklich wird: die Implosion der sich ästhetisierenden Realität in die sich desublimierende Kunst nimmt die zivilisatorische Katastrophe des ersten Weltkriegs vorweg. Mehr noch: der Kollaps des eigenständigen Kunstwerkes setze sich fort bis zur postmodernen Unübersichtlichkeit aller Differenzen zwischen Realem und Fiktionalen; diese Situation zeichne sich durch ein allgemeines Klima der Aggression und durch den Neokonservatismus der Ära Reagan-Thatcher-Kohl aus.

Mit Hermann Hesses *Steppenwolf*, dessen Harry Haller in erotisch-dionysischer Massenekstase regrediert, und mit Benjamins Konzept der epischen und kollektiven Testhaltung des Kinopublikums folgen zwei weitere allerdings recht unterschiedliche Beispiele dieser Desublimierung. In einem gewagten Bogen markiert Berman die Parallelen zu Jüngers Ästhetik der Kriegslandschaften und Kriegsmaschinen: Jenseits der unterschiedlichen politischen Intentionen sei die Desublimierung der

Kunst und die Bildung einer charismatischen Gemeinschaft der kleinste gemeinsame Nenner von Hesses romantischem Pazifismus, Benjamins vagem Kommunismus und Jüngers emphatischem Militarismus (79). Die Postmoderne setze diese Ambivalenz fort, und sie schillert zwiespältig in der ungleichzeitigen Gleichzeitigkeit der radikalen und konformistischen Geste. Leicht könnte man Berman mit einem aktuellen Beispiel dieser unguten Kombination beispringen: Wenn Hans-Jürgen Syberberg in seiner post-nationalsozialistischen Schwärmerei das verkannte Genie Hitlers hochleben läßt, nennt der eigenartig geistesverwandte "Kulturhallodri André Heller" ihn anerkennend einen Revolutionär, den "radikalsten Nomaden in jener kalten Wüste [Deutschland]" (Karasek 244). Kulturgestalten von größerem Härtegrad leisten sich kurz darauf die intellektuelle Blamage angesichts des Golfkriegs; nicht etwa nur eitle Figuren wie der schicke Fernseh-Philosoph Bernard-Henri Lévy im beängstigend unbefangenen Frankreich (*Der Spiegel* [Hamburg] 22. April 1991), nein auch Hans-Magnus Enzensberger, Wolf Bierman und Karl-Heinz Bohrer mit ihren erstaunlichen bis unsäglichen Beiträgen zu diesem Krieg. Peter Glotz hat recht, "nervöse deutsche Intellektuelle gehen manchmal los wie Granaten" (*Die Zeit* [Hamburg] 26. April 1991), und zwar gerade dort, wo sie das Denken in binären Oppositionen nicht überwunden haben.

Die Grenzen zwischen Revolutionär und Autokrat sind *post wie vor* verschwommen: Schon Sylvester Stallones Rambo war laut Berman kein verbissen-reaktionärer Offizier, sondern eigentlich ein langhaariger Hippie mit Kopfband, technologiefeindlich und ernährungsbewußt—ein anti-bürokratisch-vitalistischer Rebell, der in Vietnam vor allem dem Dolchstoß durch die eigene Regierung zu begegnen hatte. Im Jahre 1991 kann man Berman die Zustimmung nicht verweigern, denn in der postmodernen Landschaft ist es offensichtlich selbst einem Präsidenten möglich, die Rolle des energischen Rebellen zu spielen. Im Dezember 1990 macht George Bush die Golfkrise zur Bühne einer vitalistischen Provokation des Kongresses: Rebellisch kokettierte er, für diesen Krieg die Aussicht auf seine Wiederwahl zu opfern, womit er sich gleichzeitig dem amerikanischen Volk als angemessener Nachfolger des vitalen Westernhelden Reagan anempfahl. Endlich hat Bush sein hinderliches Whimp-Image besiegt. Auf diese Weise kann der Dolchstoß für Rambo in Vietnam elegant vermieden werden, denn der Rebell ist Präsident und Bush verspricht, "that this will not be another Vietnam. . . . Our troops . . . will not be asked to fight with one

hand tied to their backs" (*Los Angeles Times* [Los Angeles] 17. Jan. 1991). In der postmodernen Überblendung von Realem und Fiktionalem werden unversehens die Drehbücher à la Ronald Reagan zur heimlichen Konstitution der USA; im Irak wird aus dem Western ein Ostern—die Wiederauferstehung des (selbst-)gerechten Cowboys. Und Bush setzt die *deadline* für den Bodenkrieg natürlich auf *high noon* (des 23. Feb. 1991) wie Gary Cooper im gleichnamigen Western, und das meint *selbst*-verständlich nicht Ortszeit sondern *eastern time*, will heißen: Washington. General Schwarzkopf steht dem Präsidenten an mediatisiertem Geschichtsbewußtsein in nichts nach; ein selbsterklärter Romantiker der arabischen Kultur, tanzt er im Kaftan Walzer, nach dem Vorbild des *Lawrence of Arabia*, des Films natürlich, und genauso natürlich in Verkennung der Lokalen Kultur, die mit Walzer nichts zu tun hat—*eastern time* sozusagen. Die durchgängig und zutiefst männliche Thematik von Nietzsche, Aschenbach, K.M. Brandauer und W. Biermann bis zu Rambo, George und Lawrence mutet insgesamt jedoch eher spätmodern an und reitet eine internationale Welle; auch im kaum postmodernen Israel müssen sich die letzten verbliebenen Liberalen nicht des falschen Standpunktes bezichtigen lassen, sondern haben sich zu allererst gegen das homophobe *Whimp*-Image des *Arab-lovers* zu verteidigen (*Los Angeles Times* [Los Angeles] 8. Juli, 1991).

Gerade vor dem Hintergrund der jüngsten polit-medialen Verschleifungen um den Golfkrieg gilt es Bermans Aufstellung von lebensweltlichen Phänomenen der Ästhetisierung des Alltags zu beachten, auch wenn sie im Einzelfall die jeweils kreativen Potentiale negiert: Die Pluralisierung der Lebensstil-Angebote innerhalb der Kaufhauslandschaften, die postmoderne (oder vielleicht doch eher spätmoderne) Mausoleumsarchitektur, passend zur Körperarchitektur des Bodybuilding, den Verlust jeglicher Geschichte und Protesthaltung, einen neuen post-asketischen Nationalismus, die regressionsfördernde Allgegenwart der Musik, schwankend zwischen der masochistischen und "autistischen Pseudoprivatheit des Walkman" und dem exhibitionistischen "Größenwahn des Gettoblaster" (85). Die spätavantgardistische Kunst eines Andy Warhol oder Roy Lichtenstein bezeuge die der Ästhetisierung komplementäre Entwicklung der Desublimierung zweiten Grades, das heißt hier die Re-Integration bereits ästhetisierter und mediatisierter Formen in die Kunst. (Und in der Tat findet sich Lichtenbergs Blondine neuerdings in re-kommerzialisierter Form auf einem Reklameplakat für Whiskey wieder und kehrt mit diesem Zirkelschluß

zum Kommerz, ihrem ungefähren Ausgangspunkt, zurück—das unendlich Ungefähre eröffnend. Was Wunder also, wenn sich Alpha Romeo als impressionistisches Gemälde à la Auguste Renoir präsentiert (*L.A.Style*. [Los Angeles] Februar, 1991) und damit tatsächlich auf den frühesten ästhetischen Reflex der Beschleunigung moderner Lebenswelt verweist—eine perverse Nostalgie jungfräulicher Entfremdung betreibend).

Bermans synchronem Panorama zeitgenössischer Alltagskultur folgt der diachrone Rundschlag, allerdings mit einer bedauerlichen theoretischen Verengung: Bürgerliche Kultur hätte schon seit Werthers und Emilia Galottis Zeiten einen inherent selbstdestruktiven Zug gehabt (254), zu dessen Erklärung Berman in einigermaßen ontologisierender Form den Todestrieb des älteren Freud heranzieht (92), eine Position die den (poststrukturalistischen) Ontologisierungen des Narzißmus bei Jacques Lacan und des Masochismus bei Georges Bataille durchaus ähnlich ist. Eine neue Verankerung in nach-Freudianischer Psychoanalyse (D.W. Winnicott, F. Fairbairn, M. Mahler) und Narzißmustheorie (H. Kohut, O. Kernberg) wäre besser geeignet, das Vermächtnis der Frankfurter Schule in einer betont sozialkritischen und psychohistorischen Perspektive fortzuschreiben. Kohuts Selbstpsychologie und Winnicotts Konzept von der Unfähigkeit zu spielen könnten eine solide weil entwicklungspsychologische Basis für die Einschätzung der Postmoderne abgeben. Winnicott stellt einen Begriff des Spiels bereit, das sich nicht in postmoderner Dissemination selbst auflöst, sondern gerade die Voraussetzung für ein flexibles aber selbstbejahendes und damit lebensfähiges Kernselbst schafft. Denn es gilt, Adornos Diktum über Ernst Jünger in seinem ganzen Gewicht zu verstehen: “Die Unheimlichkeit der Spiele gibt kund, daß das Wirkliche es noch nicht ist” (*Minima Moralia* 258–9).

Bermans Behandlung von Botho Strauß’ *Der Park* exemplifiziert die Schwierigkeiten der Begriffsbestimmung der Postmoderne. Strauß’ Bearbeitung des *A Midsummer Night’s Dream* sei als kritisch-desillusionierende Antwort auf Shakespears Modernismus *in statu nascendi* zu verstehen. Mit festem und aufgeklärtem Zugriff reklamiert Berman dieses Stück für seine kritische Theorie (140). Renner stellt es mit gleicher Selbstverständlichkeit, jedoch weniger handfest, in den Kontext seiner Darstellung der Postmoderne. Somit ist Strauß gewissermaßen der *changeling* der Theoriediskussion: für Renner *ist* Strauß postmodern, für Berman *beschreibt* er die Postmoderne aus der Dis-

tanz einer kritischen und erlösenden Position. Thomas Anz sieht über *Der Park* hinaus und erkennt in Strauß den elitären und ewig beleidigten "Geistesaristokraten", den anti-demokratischen Vertreter einer "konservativen Revolution" (408). Tatsächlich ist fraglich, ob Strauß der elitären Geste eines Stefan George wirklich so kritisch gegenübersteht, wie das Berman angesichts von Strauß' Georgezitat (144) gerne verstanden wissen will.

Erhellend ist Bermans Analyse von *Der Park*, wo er den Text als Ausdruck des Modernitäts-Dilemmas der fortschreitenden Verarmung von Kunst und Leben liest und auf drei ästhetisch und politisch bestimmbare Phasen bezieht: Oberon verfolgt das Konzept der Aufklärung und der ästhetischen Erziehung durch das autonome Kunstwerk, Titanias Sexualimpuls trägt die avantgardistische Attacke vor und Cyprian besorgt den Übergang zur kommerzialisierten Kulturproduktion und -distribution. Auf politischer Ebene entspräche dies der Sozialdemokratie, der Studentenrevolte und der postmodern-gleichgültigen Resignation danach. Hier könnte die narzißmustheoretische Psychoanalyse ansetzen und mit konsequenter Kontextualität ein kollektives Syndrom aufzeigen, das sich komplementär aus den Anzeichen eines kontaktfeindlichen Narzißmus bei Obereon ("contact-shunning") und dem sexualisierten Narzißmus bei Titania ("merger-hungry" (Kohut 422)) zusammensetzt und das schließlich von Cyprian als Aphrodisiakum vermarktet wird, ein Symbol der fatalen zeitgenössischen Kombination von Sexualisierung und Impotenz (Weilnböck 147). Eine solchermaßen ganzheitliche Sicht begegnete der allgemein und auch bei Berman feststellbaren Tendenz zur selbstverständlichen Exkulpierung des liberal-machtorientierten (sozialdemokratischen) Oberon, den Strauß ganz einfach als purifizierte Inspiration von der Verfänglichkeit des Kunst-Virus abkoppelt. Man vergißt, daß Oberons mitleidheischende ozeanische Dissemination in die "Menschheitsatmosphäre" (Strauß 83) den Rücktritt von der Macht nur vortäuscht, während er quasi via atmosphärischer Grundwasservergiftung die postmoderne Refeudalisierung des Künstlers (Huyssen 32;38) betreibt—im ozeanischen Schatten des immer schon (re-)/pr(ä/es)s(iven)ent(en)(-ativen), anwesenden Textes. Diese subtile Selbstbeweihräucherung mag auch den scharfsinnigsten Kritiker befangen machen.

In den abschließenden zwei Kapiteln stellt Berman zwei exemplarische Phänomene dieser postmodernen und leisen Machtergreifung

dar, nämlich die Friedensbewegung in ihrer eindimensionalen Abсолютheit und den beschleunigten Prozeß der allgemeinen Musealisierung im kulturellen Leben. Wie die Avantgarde lebe die Friedensbewegung aus der tendenziell paranoiden Beschwörung einer absoluten Krise und diktiert einen alles umfassenden harmonistischen Lebensstil des Alternativen, der in puritanischer Weise Konfliktverdrängung betreibt. Das politische Ergebnis dieser Verengung ist ihre automatische Veralterung durch *Glasnost* und etwa die peinlich-konformistische Hilflosigkeit der Friedensbewegung angesichts des Kriegsrechts in Polen, das sie, gefangen in einer ganz konventionellen Russenangst, gutgeheißen hat. Die internationale Begeisterung über die Megaausstellung *Wiener Faszination* ist Berman ein ästhetischer Indikator dieses machthaberischen Harmonismus. Nicht nur ist dieses Medienereignis ein Aspekt der in den 80er Jahren allgemein grassierenden Musealisierung; obendrein fetischisiert es das Schillernde-und-doch-noch-Ganze des Wiener *fin-de-siècle*, das politisch von der Macht des neutralistischen Staatenbundes Habsburg lebte. Die Nostalgie der postmodernen Bilderbuchwelt gilt der vor-katastrophischen Moderne eines machtstabilisierten Kulturstaates. Die *Tendenzwende* der neureichen 80er Jahre wendet den Blick von der bedrohlich-chaotischen Weimarer Republik ab —dem Steckenpferd der Vergangenheitsbewältigung der frühen 70er—, um melancholisch zur barock glitzernden Ganzheit der *Wiener Faszination* einzukehren.

Die Kombination des politischen Harmonismus mit dem kultur-nostalgischen Blick auf die Jahrhundertwende ergibt dann laut Berman die Tendenz der Friedensbewegung, einen neutralen mitteleuropäischen Staatenbund anzustreben; dies liefе jedoch wie schon die großdeutsche Idee zu Bismarcks Zeiten auf eine antilibérale Nivelierung des Lokalen hinaus. Im Bereich der Literature entspräche dieser Impuls zur geballten Neutralität der gleichermaßen geballten Privatheit der *Neuen Subjektivität*, die aus der narzißtischen Pose des Abseits manchmal gewaltsam überschwappt. Und tatsächlich kann man gerade in jüngerer Zeit sehen, wie sich dieser Impuls manchmal vehement und dann wieder als leise Anmaßung äußert, etwa als keifender Syberberg oder im Engelsgewand eines Handke-Wenders *über* dem Himmel von Berlin. Die vermeintlich gutgemeinte Geste des friedensbewegten Neutralismus empfängt die Staaten Mitteleuropas mit *heimelig*-offenen Armen und hat dennoch etwas Un-*heimliches*, die Tücke des *Heims*

(in) der Mitte, und man muß Berman beipflichten und entgegen zugleich, denn ähnliches zeigt sich auch bei Botho Strauß' Oberon: "Nehmt meine Macht, den Ruf und das Gehabe und löst den Stoff von meiner Wesenheit in Ihrer Menschenatmosphäre auf. Vielleicht gelingt's und sie verbessert sich" (Strauß 83). Bescheidung oder *Heim*-Suchung des deutschen Wesens? Die internationale Verlängerung dieses Arguments würde uns unweigerlich zur Neutralität der UNO führen, die im Irak unter anderem auch gegen Nationalstaatlichkeit und jede lokale Einzigartigkeit und für die globale Neutralität multinationaler Konzerne eintritt. Denn der multinationale Kapitalismus lebt nicht nur vom Krieg allein, auch ist er friedensliebend! Das Phänomen der gleichzeitigen Verdrängung und Überhitzung des Konflikts findet sich als Parallele im akademischen Milieu, denn wenn Berman Lyotard als Kapitalisten karikiert, dann karikiert der Rezensent Bermans diesen als leninistisch-militanten Avantgardisten: Der Machtanspruch der Sprache, die zwischen "reading and deriding" (Michaels 197) fluktuiert, scheint dem Autoren wie seinem Rezensenten gleichermaßen vertraut, auch wenn ihn nur letzterer gleichzeitig reflektiert. Das ist Teil dieses Sprachspiels und Jameson (1979) hat es in nicht ganz unähnlichem Zusammenhang als das Pseudo-Agon des Beckettischen Pseudo-Paares bezeichnet (35). Und das ist in der Tat typisch für die intellektuelle Szene der 80er Jahre: Immer wenn sich ein frankophiler und ein germanophiler Typus über den Weg liefen, entstand die Situation der Monaden in Kollision, "in which matched and abrasive consciousnesses slowly rub each other into smarting vitality" (Jameson 1979;37)—Weltpolitik im kleinen wie im großen.

Was die UNO betrifft, findet man bei Berman ein psychoanalytisches Argument. Er präsentiert die Fallgeschichte des kleinen Kurt (Waldheim) als ein abschließendes Psychogramm der schleichenden Anmaßung dieser konfliktverdrängenden postmodernen Neutralitätshaltung. Waldheim war ausgezogen als ein neutralistischer Diplomat der ewigen Mitte, und die ewig wandernde Loyalität zum *status quo* trägt ihn bis in die Position des UNO-Generalsekretärs. Bermans etwas zu Freudianische Hypothese versteht den Antisemitismus als Äußerung des Kastrationskomplexes. Österreich im allgemeinen und der (von Narben freie und unbeschnittene) Waldheim im speziellen hätten es versäumt, die ödipale Situation zu bewältigen. Es folgt ein *close reading* von Waldheims Beziehung zu Henry Kissinger, in dem die Ichschwäche

des ewigen Knaben Kurt und dessen Identifikation mit seinem erwachsenen und jüdischen Doppelgänger zutage tritt. Das ist natürlich nicht nur Waldheims persönliches Problem, denn mit seiner paranoiden Hetze gegen das "internationale und journalistische Judentum" gewinnt er 1986 auch als unpopulärer Kandidat die Präsidentschaft. "Österreich über alles" oder "Wir Österreicher tun, was wir wollen" (240)—ganz schön neutral!

Jedoch gibt der "Fall des Kurt W." (231) eine all zu personalisierte Synthese von Bermans Gesamtkritik an der Misere der Moderne-Postmoderne. Der Subtext von Bermans Kritik suggeriert, die entscheidende Verschlimmerung seit der Jahrhundertwende bestehe im Paradigmenwechsel von der zwar angegriffenen aber dynamisch-zielbewußten Modernität des kreativ-innovativen und jüdischen Tatmenschen (Kissinger) zu der ungefähren und beschwichtigend-ästhetisierenden Postmodernität des psychologisch unfertigen und latent antisemitischen Wechselbalges (Waldheim). Als negativer Dialektiker vermißt man hier die Kritik des abgegrenzten Machers (Kissinger) und die Frage, inwiefern man es bei den alten Frankfurter-Schule-Paradigmen der Vater-/Sohn-Religionen und der Muttersprache, die noch bei Berman zwischen den Zeilen fortwirken, nicht mit den zwei Seiten derselben Münze zu tun hat. Denn das innerdeutsche Pendant zu den Freunden Kurt und Henry wäre ein gänzlich nicht-jüdisches, nämlich die eigenartige Beziehung zwischen dem Europäer Helmut Kohl und dem bayerischen Lokalmatador Franz Joseph Strauß, die dem Begriff der *Männerfreundschaft* in Deutschland eine neue Renaissance verschafft hat; und spätestens hier verliert sich jede Romantik der ungebrochenen, ödipal gereiften Männlichkeit, denn weder Kissinger und noch viel weniger F.J.-Strauß kommen als Antwort auf die Misere der (Post-)Moderne ernsthaft in Frage. Die schöne Entschiedenheit der abschließenden Fallgeschichte versäumt es, das Scheitern der kritischen Theorie in Sachen Antisemitismus (Bahr 1987) zu korrigieren.

Die zentrale Frage, um die Bermans sehr engagierte und scharfsinnige Beiträge kreisen, ohne sie ganz auflösen zu können, ist die nach der Unterscheidung zwischen dem Emanzipativen und dem Affirmativen in der Kultur. Wann und wo ist kulturell-künstlerische Aktivität erweiternd, bereichernd und lebensbejahend und wo ist sie stagnierend—ein Zeichen auswegloser, faschistogener Entfremdung?

Wie sind die aussichtsreichen Syntheseformeln, die “<relative Autonomie>” (Jameson 93), die “soft identity” (Renner 110), die “transversale Vernunft” (Welsch 295) oder die “permanente Aufklärung” (Bahr 104) theoretisch und konkret zu fassen? Bermans scharfsinnige und erhellende Einzeluntersuchungen sind hier mehr provokant als vermittelnd und gehen mit schöner Freizügigkeit durch den gesamten Garten sozio-kultureller Erscheinungen. Das inspiriert, kann aber hinsichtlich der Theorie nicht ganz genügen, denn es gilt nicht nur die Lacanschen Ontologisierungen zu vermeiden, sondern auch die alten Mythen Freuds, an denen Berman manches Mal hängen bleibt. In der Diskussion um das sogenannte Poststrukturalistische fehlt daher manchmal die Offenheit und der Feinsinn: Der alte kritische Streit- und Kampfeswille ist zu stark. Berman ist eben nicht *cool*, das ist seine Position, sein durchaus auch somatisches Interesse; und wo immer dieses kleine alles-bezeichnende Wort auftaucht, bezeichnet es den Mentalitätsunterschied zwischen den hitzigen, projektions-eifrigen 60ern und den kühlen gelangweilten 80ern. Ein Psychoanalytiker würde schon aus psychosomatischen Gründen vielleicht eher die unpopuläre Lauwärme empfehlen, zumindest als Ausgangslage, wenn denn Empfehlungen Sinn hätten. Vielleicht ist ein Mangel an *coolness* bzw. an lauer Wärme für das *alter ego* die Ursache dafür, daß besonders das pointierte Schlußkapitel über Waldheim auf ganz leise und subtile Weise eine Priorität der jüdischen Denk- und Sozialisationstradition Kissingers zu suggerieren scheint. Weil aber Berman das so sicherlich auch nicht gemeint haben kann, bleibt das Ende des Buches zumindest hinsichtlich der Theorie (der Kritik) eigenartig offen.

Dies tut den brillanten Einzelanalysen gerade der soziopolitischen Themen jedoch keinen Abbruch. Mit Blick auf die politische Profilschwäche poststrukturalen Denkens (Berman 1990) war die beherzte, d.h. interessierte Rückkehr zur Ideologie- und Gesellschaftskritik längst überfällig. Man kann nur wünschen, daß sie Gehör findet und das skrupulöse Zögern der Kritik in den neureichen 80er Jahren ablöst, ein Skrupel, der epistemologisch notwendig, jedoch praktisch schlecht plazierte war. Wo die Kritik vom Schlage Bermans gewissermaßen als Benjaminische Sprengkraft an einigen Stellen über die Stränge schlägt, scheint dies allerdings auch einer recht männlichen Dynamik zu verdanken zu sein, wie sie unglücklicherweise die gesamte akademische Postmoderne-Diskussion auszeichnet (Morris 7–16). Die Suche nach

einer *soft identity* oder relativen Autonomie könnte versuchsweise auf die geschlechtsspezifische Frage zugespitzt werden, wie man sich des *whimps* Weichheit in den Knien leisten kann, ohne gleich entweder Narben-lüstern and die Front oder in die rosa Latzhose zu springen. Ich halte es für keinen Zufall, daß die in der theoretischen Grundlegung überzeugendste Kritik des Poststrukturalismus aus der feministischen Psychoanalyse kommt und sich ihrer Attraktion zu dieser Denkweise bewußt bleibt: Jane Flax bezieht sich entschieden auf die nach-Freudianische Objektverhältnis-Psychoanalyse, speziell Winnicotts Spieltheorie und Kohuts Narzißmustheorie, die eine vielversprechende Grundlage bieten, das Mikro- und Makropolitische in neuer Konsequenz materialistisch zu integrieren. Hier könnte das Denken der Frankfurter Schule sich theoretisch neu beleben und so manche kritische Verhärtung sich entspannen. Dann würde es möglich, die Frage sowohl nach den dysfunktionalen wie auch nach den hoffnungsvollen Aspekten der postmodernen Situation in *differánce*-/differenzierter Weise zu stellen. Rückfälle zum Beispiel in die *Beschneidungen* durch eine der ältesten binären Oppositionen im deutschen Sprachgebiet würden vermieden.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. *Gesammelte Schriften*, Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1976.
- Anz, Thomas, "Modern, Postmodern? Botho Strauß' *Paare, Passanten*." *The German Quarterly* 63 (1990): 404-11.
- Bahr, Ehrhard. "In Defense of Enlightenment: Foucault and Habermas." *German Studies Review* 11 (1988): 97-109.
- . "The Anti-Semitism Studies of the Frankfurt School: The Failure of Critical Theory." *German Studies Review* 1 (1978): 125-38.
- Benjamin, Walter. *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1977.
- Benjamin, Walter. "Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift >Krieg und Krieger< Hg. von Ernst Jünger" *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1980.
- Benhabib, Seyla. "Kritik des <postmodernen Wissens> - eine Auseinandersetzung mit Jean Francoise Lyotard." *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. [Hg] Andreas Huysen und Klaus Scherpe. Reinbek: Rowohlt, 1986. 103-28.
- Berman, Russell. *Modern Culture and Critical Theory, Arts, Politics, and the Legacy of the Frankfurt School*. Madison: University of Wisconsin Press, 1988.
- . "Troping to Pretoria: The Rise and Fall of Deconstruction." *Telos* 85 (1990): 4-16.

- Elsaesser, Thomas. "Primary Identification and the Historical Subject: Faßbinder's Germany" *Cinettracts* 11 (1980): 43-52.
- Günther, Hans. "Sündenbock Avantgarde. Boris Groys' Essay *Gesamtkunstwerk Stalin*." *Merkur* 5 (1990): 414-18.
- Flax, Jane. *Thinking Fragments. Psychoanalysis, Feminism, & Postmodernism in the Contemporary West*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Hekman, Susan J. *Gender and Knowledge. Elements of a Postmodern Feminism*. Boston: Northeastern University Press, 1990.
- Huyssen Andreas. "Postmoderne - eine amerikanische Internationale?" *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. [Hg] Andreas Huyssen und Klaus Scherpe. Reinbek: Rowohlt, 1986. 13-45.
- Jameson, Fredric. "Postmoderne - zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus". *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. [Hg] Andreas Huyssen und Klaus Scherpe. Reinbek: Rowohlt, 1986. 45-103.
- . *Fables of Aggression. Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- Karasek, Hellmuth. "Frühling für Hitler". *Spiegel* 36 (1990): 240-45.
- Kohut, Heinz und Ernst S. Wolf. "The Disorders of the Self and Their Treatment: An Outline." *International Journal of Psychoanalysis* 59 (1973): 413-25.
- Kroker, Arthur und David Cook. *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. New York: St. Martin's Press, 1986.
- Lasch, Christopher. *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York: Norton, 1978.
- Michael, John. "Vanguard and Critique" Rezension von *Modern Culture and Critical Theory. Art, Politics, and the Legacy of the Frankfurt School*. von Russell Berman *Telos* 83 (1990): 189-204.
- Morris, Meaghan. *The Pirat's Fiancée. Feminism, reading, postmodernism*. London: Verso, 1989.
- Nägele, Reiner. "The Scene of the Other: Theodor W. Adorno's *Negative Dialectic* in the Context of Poststructuralism." Jonathan Arac [Hg] *Postmodernism and Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1986. 91-111.
- Renner, Rolf Günter. *Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne*. Freiburg: Rombach, 1988.
- Strauß, Botho. *Der Park*. München: Hanser, 1983.
- Welsch, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne*. VCH Acta Humaniora, 1987.
- Weilnböck, Harald. "Die Logik der [bourgeoisien] Gefühle. Psychoanalytischer Versuch zum Triebchicksal der Shakespeareschen Leidenschaft in Botho Strauß' *Der Park*." *Proceedings of the First Annual Languages and Literature Conference*. Hg. Duleep Deosthale. Los Angeles: University of California Press, 1990. 140-48.
- Winnicott, Donald W. *Playing and Reality*. London: Tavistock, 1971.

BOOK REVIEW

Wagner-Egelhaaf, Martina. *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 1989. 335 pp.

Der Untersuchung Wagner-Egelhaafs liegt die Beobachtung zugrunde, daß sich im Werk zahlreicher Schriftsteller des 20. Jahrhunderts mystische Elemente und eine bewußte Auseinandersetzung mit der Tradition der Mystik erkennen lassen. Indem sie die Kategorisierung der Mystik in die voraufklärerisch-religiösen Denkmuster zurückweist, sucht die Autorin ein zeitgenössisches Modell mystischer Erfahrung zu entwickeln, das für das Verständnis moderner Autoren wie u.a. Hofmannsthal, Rilke, Morgenstern, Kafka, Hesse, Walser oder Handke angemessen wäre. Ein solches Modell sieht sie in den unterschiedlichen Ausprägungen von Kunst, Philosophie und Wissenschaft des 20. Jahrhunderts verankert. Anhand detaillierter Textanalysen unternimmt Wagner-Egelhaaf den Versuch, die mystische Welterfahrung in den modernen Diskurs über die Konstitution des Subjekts und dessen Dezentrierung einzubetten. Indem sie demonstriert, daß Mystik und Moderne vergleichbare Grundstrukturen aufweisen, bringt sie das moderne Bewußtsein mit einer grundsätzlichen mystischen Erfahrung in direkte Verbindung und erkennt die postmoderne Subjektivität als Reflex mystischen Empfindens. So unternimmt die Autorin den Versuch, die Implikationen dessen, was in der Moderne als "mystisch" bezeichnet wird, sowohl in seinen theoretischen und praktischen Ausformungen als auch in seiner ästhetischen Relevanz zu beleuchten.

Die Untersuchung ist in sieben Kapitel unterteilt. Das erste Kapitel entwickelt mit Hinsicht auf die christliche Mystik im europäischen Denken eine Begriffsbestimmung, die unter Anlehnung an den Kuhn'schen Begriff des "mystischen Paradigmas" Hauptzüge des mystischen

Denkens darstellt. Im zweiten Kapitel wird die Vorstellung des mystischen Paradigmas im Diskurs der Moderne auf verschiedenen Ebenen weiter entwickelt und ein idealtypisches Bild des mystischen Subjekts entworfen. Die Kapitel drei bis sechs untersuchen anhand von konkreten Textbeispielen aus dem Werk Rilkes, Musils, Kolbenheyers und Handkes, wie sich die Auffassung des mystischen Subjekts in der Textproduktion, zumal hinsichtlich des Begriffs der "unähnlichen Ähnlichkeit," entfaltet. Das siebte und abschließende Kapitel der Arbeit faßt die gewonnenen Resultate der analysierten mystisch-visionären Ästhetik zusammen und erarbeitet die entsprechenden text-theoretischen Konsequenzen; besonderes Augenmerk wird dabei sowohl auf die theoretische Verquickung von Mystik und Poesie als auch auf negative Theologie und postmoderne Negativität gelegt.

Wagner-Egelhaafs Studie ist im ganzen gründlich recherchiert und zeugt von einer bemerkenswerten Fähigkeit, ein eher herkömmliches Thema wie das der Mystik mit zeitgenössischen text- und kulturtheoretischen Fragestellungen in fruchtbare Verbindung zu bringen. Obwohl die Arbeit von gleichbleibend hoher Qualität ist, fallen einige sehr gelungene und ambitionierte Passagen der konkreten Textanalyse besonders ins Auge, zumal die Ausführungen zum mystischen und dezentrierten Subjekt in Musils *Mann ohne Eigenschaften* und zur Landschaft als Text bei Handke. Bei letzterer Fragestellung hätte man sich jedoch, insbesondere angesichts der Tatsache, daß ja andere Autoren neben Handke angeführt werden, zumindest die Erwähnung Paul Celans gewünscht, dessen Texte in der jüngeren Forschung bereits mehrmals als innere Landschaften zur Subjektformierung identifiziert worden sind. Auch wird Celan sowohl in der Literaturwissenschaft als auch in der Mystikforschung als in der Tradition der Mystik stehend begriffen; in erster Linie war Celan der Tradition jüdischer Mystik verpflichtet, hier besonders Martin Buber, den Wagner-Egelhaaf vernachlässigt und etwas stiefmütterlich nur in Abschnitt 4 von Kapitel zwei im Zusammenhang mit Otto behandelt.

Obwohl die Studie zweifellos fundiert und zuverlässig erarbeitet wurde, fühlt sich die Autorin meines Erachtens eher in der Mystikproblematik als im zeitgenössischen Diskurs um Moderne und Postmoderne zuhause. So kündigt sie zwar an, Handke vor dem Hintergrund der Postmoderne zu lesen, bleibt dies jedoch streng genommen schuldig. Überhaupt verzichtet Wagner-Egelhaaf auf eine differenzierte Definition der verschiedenen kulturellen Phänomene der

Avant-garde, der Moderne, der Postmoderne und des Poststrukturalismus. Während es noch zumutbar erscheint, Avant-garde und Moderne in einen Topf zu werfen (die historische Avant-garde ist kürzlich in der Forschung als konkret bestimmbarer Vorläufer bestimmter Strömungen in Moderne und Postmoderne identifiziert worden), hätte man sich doch eine zumindest rudimentäre Ausdifferenzierung von Moderne und Postmoderne gewünscht oder wenigstens eine theoretisch fundierte Erklärung für deren Unnötigkeit. Während Schlachtpferde der Moderne (Habermas) vertrauensvoll ins Gefecht geschickt werden, wird in der Darstellung "postmoderner Subjekt- und Textkonzeption" (6) auf explizit postmoderne Theorien gänzlich verzichtet, sodaß der postmoderne Diskurs weder in seiner französischen Ausformulierung (z.B. Lyotard), seiner deutschen (etwa Huyssen), noch in seiner amerikanischen (z.B. Jameson) berücksichtigt wird. Gleichzeitig scheint mir, daß die Autorin nicht (oder jedenfalls nicht explizit) zwischen Postmoderne und Poststrukturalismus, den sie wiederum fast ausschließlich mit Derrida gleichzusetzen scheint, unterscheidet. Wenn die Autorin das "schreibende Subjekt" (195) und die Frage der "Intertextualität" (195) behandelt und diese in den Zusammenhang der Subjektkonstitution bringt, wäre wohl auch die Berücksichtigung einiger jüngster Subjekttheorien (z.B. Paul Smith) angemessen gewesen. Darüberhinaus möchte ich behaupten, daß sich heute jede allgemeine Ästhetik, zumal eine solche, die die Postmoderne behandelt, das kulturelle Phänomen dessen zu berücksichtigen hat, was in der angelsächsischen Kulturkritik als *popular culture* bezeichnet wird; gerade in diesem Bereich wäre eine Diskussion der Frage der Mystik eine willkommene Bereicherung gewesen.

Wager-Egelhaafs Studie hat ihre Stärken eher in der zeitgenössischen Diskussion der Mystik, wo sie hervorragende Arbeit leistet, als in der Darstellung des Zusammenhangs zwischen der mystischen Welterfahrung und modernen! postmodernen kulturellen Rahmenbedingungen. Hinsichtlich der letzteren sollten, so wage ich zu behaupten, die obigen Kritikpunkte in Betracht gezogen werden. Dies würde es einer im ganzen sehr gelungenen Arbeit ermöglichen, dem Vorwurf zuvorzukommen, in der Debatte um Mystik, Moderne und Postmoderne lediglich die Farben der Kleider des Kaisers ausgetauscht zu haben.

CONTRIBUTORS

LORI ANN INGALSBE was educated in the United States and Sweden. She received her B.A. (1979) and M.A. (1984) in Scandinavian Languages and Literature from the University of Washington. From 1981 to 1983 she taught English at a Viennese Gymnasium in a program sponsored by Fulbright and the Austrian-American Educational Commission, and in 1984-85, she was a teacher at Sea Pines Abroad Preparatory School in Salzburg. Ms. Ingalsbe is currently enrolled in the Ph.D. program in Germanic Languages at UCLA, where she also serves as a Teaching Associate. She was awarded a scholarship from the American Scandinavian Foundation of Los Angeles in 1987, and she 1988 received a stipend from SWEA International to complete a research project on the problem of decadence in *fin-de-siècle* Swedish literature. Recently, Ms. Ingalsbe completed an eight-city lecture tour for SWEA and has published in *Beiträge zur nordischen Philologie* and *Scandinavian Studies*. Her special areas of interest are Nordic/German literary influences and Austrian literature.

LUTZ KÖPNICK studied Germanistik, Political Science, and Philosophy at the Universities of Hamburg, Marburg, and Uppsala. He received his *Vordiplom* in Political Science and his *Zwischen-prüfung* in Germanistik from the University of Hamburg in 1986 and 1988. From 1989-90 he was Teaching Assistant and University Fellow at Washington University St. Louis, where he received his M.A. after the completion of his thesis on *Der Begriff der ästhetisierung des politischen Lebens im Spätwerk Walter Benjamin*. Currently he is enrolled in the PhD program for German Studies and Humanities at Stanford University.

NICHOLAS VAZSONYI (C.Phil.), though American by birth, was educated at Westminster School in London. At age 15 he began studies at Indiana University, earning his B.A. *Summa cum laude* in German at 18. During the last ten years his time has been divided between studies in German literature, philosophy and aesthetics at UCLA, where he was a Chancellor's Fellow, and co-authoring/directing a television miniseries on classical composers for Telemusic. Recently he published an article on Goethe's *Wilhelm Meister* in the *German Quarterly*, and is presently writing his Dissertation on Georg Lukács.

HARALD WEILNBÖCK studied German Literature, paedagogy, and psychology in Munich and Berlin. He received his *Staatsexamen* from the Ludwigs Universität, Munich in 1986. In summer 1986 he worked as an *Assistent* at the Dept. of Psychology of the LMU Munich and conducted a study on psychosomatics and physio-therapy. In 1987 he received a DAAD scholarship to study at Yale-University. Since 1988 he has been in the Ph.D. program for Germanic Languages at UCLA. Mr. Weilnböck presented papers on Botho Strauß at the UCLA Graduate Student Conference in 1989, on Heiner Müller and Dutch author Willem Hermans on the Kentucky Foreign Language Conference in 1990 and on the UCLA Interdisciplinary Conference for Netherlandic Studies in 1990. Mr. Weilnböck's main theoretical focus in the application of psychoanalysis to literature.

GERHARD RICHTER received his undergraduate education at the Freie Universität Berlin and the University of California, San Diego. He holds an M.A. in Comparative Literature from the University of California, San Diego, and is currently a Ph.D. student in German Literature at Princeton University. His primary interests include literature of the 18th and 20th centuries, as well as literary and cultural theory. He has published and given conference papers on such topics as the reification of the arts/sciences paradigm, postmodernism, Kantian discursivity, and the poetology of Paul Celan. He is also the author of short fiction and translations.



L 006 611 234 3

RNIA

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY
Los Angeles

This book is DUE on the last date stamped below.

OCT 01 1982



